
LES
LIVRES
SONT
NOS
MEILLEURS
AMIS

L'ART D'ÉCRIRE

Ouvriers et Procédés

PAR ANTOINE ALBALAT

CE QUE DOIT ÊTRE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE. — M. DE HEREDIA ET LES POÈTES ACTUELS. — M. PAUL BOURGET ET LE ROMAN PSYCHOLOGIQUE. — M. SULLY-PRUDHOMME ET L'IDÉALISME. — ERNEST RENAN ET L'INFLUENCE RELIGIEUSE. — M. BRUNETIÈRE ET LA CRITIQUE D'AUJOURD'HUI. — JULES VALLÈS ARTISTE. — GUSTAVE FLAUBERT CRITIQUE. — LA CRITIQUE CONTEMPORAINE ET LA LITTÉRATURE GRECQUE. — CONSIDÉRATIONS SUR LES FEMMES.



PARIS
G. HAVARD FILS, ÉDITEUR
27, RUE DE RICHELIEU, 27
—
1896



L'ART D'ÉCRIRE

Ouvriers et Procédés

DU MÊME AUTEUR

Le Mal d'écrire et le Roman contemporain.

Le mal d'écrire. — Chateaubriand et Gustave Flaubert. — De l'avenir du roman contemporain. — Le roman contemporain et les pronostics de Sainte-Beuve. — L'exotisme : M. Pierre Loti. — M. Jean Aicard et la Provence. — Les amoureuses de Chateaubriand. — L'amour honnête dans le roman. — Le style contemporain et ses procédés.

1 vol. in-18 jésus. (Flammarion, éditeur.). . . 3 fr. 50

Pour paraître le 1er mars 1896 :

Une Fleur des Tombes. (Histoire d'amour.)
1 vol. in-18 jésus . . . . 3 fr. 50

L'ART D'ÉCRIRE

Ouvriers et Procédés

Par ANTOINE ALBALAT

CE QUE DOIT ÊTRE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE. — M. DE HEREDIA ET LES POÈTES ACTUELS. — M. PAUL BOURGET ET LE ROMAN PSYCHOLOGIQUE. — M. SULLY-PRUDHOMME ET L'IDÉALISME. — ERNEST RENAN ET L'INFLUENCE RELIGIEUSE. — M. BRUNETIÈRE ET LA CRITIQUE D'AUJOURD'HUI. — JULES VALLÈS ARTISTE. — GUSTAVE FLAUBERT CRITIQUE. — LA CRITIQUE CONTEMPORAINE ET LA LITTÉRATURE GRECQUE. — CONSIDÉRATIONS SUR LES FEMMES.



PARIS
G. HAVARD FILS, ÉDITEUR
27, RUE DE RICHELIEU, 27
1896



L'ART D'ÉCRIRE

OUVRIERS ET PROCÉDÉS

CE QUE DOIT ÊTRE LA CRITIQUE

Pourquoi on ne lit plus. — Pourquoi le public est dérouté. — Plus de guide. — Plus d'autorité. — La critique s'est écartée de sa mission et de son but. — Il faut en revenir au métier d'écrire. — L'examen du style, du fond, du talent, des origines d'un auteur. — Plus de psychologie. — Démontrer l'art. — Application de la théorie à Rousseau et à quelques auteurs.

Presque tous les jours, nos penseurs les plus en renom prennent le soin de proclamer que notre siècle est le siècle de la science et de la critique. A aucune époque, en effet, on n'a été si universellement épris du besoin de profondeur et d'analyse. Ce qui prédomine aujour-

d'hui, même dans le roman, ce genre autrefois si spirituel et si clair, c'est une tendance compliquée vers la psychologie et la décomposition minutieuse. Pour nous borner à la critique littéraire, il est certain que jamais on n'en a tant écrit. La faculté de juger s'est étendue à mesure qu'il a été plus difficile de produire ; et ce qu'il y a de remarquable, c'est que depuis que la critique a tout envahi, elle est devenue à peu près sans influence sur le public. Le public n'ambitionne plus de guide et finit par perdre sa curiosité pour les choses d'art. Les conseils littéraires ne lui paraissent plus si précieux, depuis que tout le monde se mêle de lui en donner, sur des sujets où la compétence elle-même lui semble sans valeur à force de s'être vulgarisée.

Les beaux temps de la critique ont disparu avec la diffusion de l'esprit critique, qui était autrefois l'apanage de quelques natures d'élite. Le romantisme, qui féconda les talents et fertilisa tous les genres, eut, pour juger ses œuvres, des hommes influents dont le public faisait ses oracles et suivait les avis, comme Sainte-Beuve et Jules Janin, ou dont il admirait l'imagination

écrit *à propos* des œuvres, *à côté* des sujets ; on déploie du talent pour faire de la psychologie, comme M. Paul Bourget ; de l'histoire naturelle, comme Taine ; de la transposition évolutive et scientifique, comme M. Brunetière ; de la fantaisie et de l'assimilation spirituelle, comme M. Jules Lemaître, tandis qu'une spécialité trop savante isole du public certains comptes rendus, comme ceux que publie la *Revue critique*. L'art de juger les choses de l'esprit a élargi son domaine, s'est approprié toutes les questions ; et la critique, comme le roman, est sortie de son métier, pour devenir universelle. Ce mouvement de transformation annonce, dit-on, une nouvelle école d'examen littéraire dont je n'aperçois pas encore bien la consistance ni la durée ; en tout cas, il suffit à lui seul pour expliquer les symptômes d'indifférence qui se manifestent chez les lecteurs. La conséquence la plus grave de cette émancipation de la critique française depuis vingt ans, c'est d'avoir fait de nos écrivains appréciateurs, quel que soit leur talent, des philosophes érudits ou des *dilettanti* supérieurs. Le dilettantisme exceptionnel dont je veux parler consiste dans une

universalité d'aptitudes et de goût, qui n'a rien de commun avec la futilité ou la légèreté qu'on attache ordinairement à ce mot. On peut être dilettante et avoir à la fois de la profondeur et du talent. Quand M. Brunetière, un analysateur sérieux des écoles littéraires, entreprend de démontrer que la poésie lyrique de notre siècle sort de la chaire chrétienne, quelle que soit son érudition, à laquelle tout le monde rend justice, il fait, à mon sens, du dilettantisme. Quand M. Jules Lemaître, dont j'admire plus que personne la rare lucidité, prenant à partie le *Misanthrope*, souligne l'invraisemblance des scènes et l'indélicatesse antimondaine des sentiments, il fait encore du dilettantisme. Quand M. Paul Bourget cherche la raison de certaines natures artistiques dans des causes inhérentes à notre société contemporaine, il fait également du dilettantisme ; et Taine aussi, lorsqu'il affirmait que la tournure d'esprit et les œuvres de presque tous les peintres dépendent des milieux où ils ont vécu, ou lorsqu'il découvrait tout le XVII[e] siècle dans les fables de La Fontaine.

Il vous est loisible de parler histoire, philosophie, science, érudition, à propos de littéra-

ture ; mais est-il bien sûr que ce sera encore de la critique ? Il n'est question ici que de l'appréciation des Revues ; mais que dirons-nous de l'appréciation des journaux? Les feuilletonnistes s'en vont. Armand de Pontmartin, qui n'a jamais envisagé la littérature qu'à travers la morale chrétienne, a clos, avec Barbey d'Aurevilly, la famille des vieux juges militants qui descendaient tous les huit jours dans leur puits, selon le mot de Sainte-Beuve. Ils sont encore deux ou trois qui continuent cette tradition perdue ; mais, en somme, la critique littéraire s'est dispersée dans les colonnes des journaux. On en fait peu de profonde, on se contente du compte rendu bibliographique. La réflexion coûte trop, la copie suffit, et l'on se borne à une mise au courant de ce qui se publie. Une recommandation d'amis ou la notoriété d'un nom décide le choix. L'inconnu qui écrirait un chef-d'œuvre dans les conditions actuelles du journalisme et au milieu de l'inattention générale, passerait à peu près inaperçu.

Le journalisme nous répond qu'il est impossible de se reconnaître dans l'excès de production qui encombre la librairie. Les cotes

officielles de la Bibliothèque nationale nous apprennent qu'on lance en moyenne à Paris cinq ou six volumes par jour. Comment découvrir un chef-d'œuvre parmi cet amas de volumes qu'on n'a même pas le temps de lire ?

L'excuse est-elle bien sérieuse ? Sans doute on publie beaucoup de livres qui valent peu, mais on en publie qui valent quelque chose ; et pour un critique qui sait son métier, trois pages d'un livre suffisent à constater le talent. La vérité, c'est que la critique de Revue reste dans les idées générales et que la critique de journalisme semble se désintéresser des œuvres qui ne lui sont pas recommandées par des relations mondaines. Il est si difficile d'échapper aux instances de la camaraderie ! On loue avec exagération des ouvrages de peu de mérite et l'on garde le silence sur des productions excellentes. Au milieu de cette marée montante, un bibliographe est comme un homme usé par le flux et le reflux des gens qui l'abordent. Le public a subi le contre-coup de cet état d'esprit et s'est habitué à ne plus aimer l'art. Il n'écoute plus la critique, parce qu'il voit ses éloges trop souvent disproportionnés, ses sympathies inexplicables,

son silence injuste. Ce n'est pas la démocratie littéraire et la production à outrance, mais l'attitude de la critique qui a mis le public dans la nécessité de ne plus souhaiter de direction et de suivre les inclinations de son propre dilettantisme. De sorte qu'aujourd'hui, c'est la conversation de bouche à bouche, bien plus que l'influence des jugements écrits, qui fait la réputation d'un ouvrage. Les critiques, grands et petits, philosophes ou journalistes, sociologues sérieux ou amateurs nonchalants, sont tombés ou sont en danger de tomber dans les diverses formes du dilettantisme, par une raison bien simple et qu'il convient de signaler : c'est que la foi littéraire s'en va ; beaucoup l'ont perdue ; il en est qui ne croient plus à la littérature et d'autres qui ne croient plus à la critique. Cet athéisme en art, ou tout au moins cet indifférentisme, est un mal qui envahit les cerveaux qui ont abusé de la littérature ou qui ont surmené leurs facultés de création et de travail. On perd la foi en art comme on la perd en religion. Les convictions religieuses s'en vont par l'abus de l'exégèse et l'exercice de l'esprit d'examen ; les convictions littéraires disparaissent par

l'excès des assimilations et des lectures. Lorsqu'on écrit des ouvrages intitulés *Essais de psychologie* ou *Évolution des genres*, c'est qu'on est sorti du dogme pur de la critique, de son corps de doctrines, qui doit être inséparable du talent et de l'œuvre, comme le lierre de l'arbre. Si l'on se met à traiter complaisamment les considérations environnantes, les points de vue transcendants d'un sujet, tout ce qui constitue l'*à côté*, les *alentours*, les occasions et le milieu de la littérature, c'est que l'intransigeance des certitudes artistiques est entamée et que l'intégrité de la foi n'est plus intacte. On nous répond que le mouvement des idées scientifiques, en pénétrant et en élargissant la critique, l'ont transformée en une sorte de science sociale philosophique, et qu'il n'en pouvait être autrement, du moment qu'on admet que la critique, aussi bien que l'art, traduit l'état d'une civilisation et d'une époque. Je crois qu'on confond peut-être ici la cause avec l'effet. C'est bien plutôt parce que sa foi s'est affaiblie que la critique a dévié de son but; et si elle perd la foi, c'est qu'elle a la paresse de réagir contre les entraînements d'une curiosité séduisante. Un défaut de volonté

l'empêche seul d'écarter les influences qui la décomposent. La preuve, c'est-que les artistes de premier ordre comme Flaubert et Daudet, par exemple, écrivains admirables et cerveaux érudits, ont gardé leur foi littéraire entière. Les complications de pensée ne détruisent les certitudes que chez ceux qui, au lieu d'avoir les yeux fixés sur les principes, prennent le goût de l'indécision et suivent leur préférence d'esprit plutôt que la discipline de leur art.

Qu'il faille chercher les causes de cette déviation dans la déroute de la critique classique et l'impossibilité de croire à l'ancienne esthétique grammairienne au nom de laquelle La Harpe, Marmontel et Le Batteux rendaient leur jugement sans appel, c'est ce qui ne serait peut-être pas non plus très juste. La connaissance des œuvres étrangères et les transformations de notre propre littérature depuis un siècle peuvent bien nous avoir démontré qu'il n'y a pas de codes pour régenter les chefs-d'œuvre, ni de règles pour en exécuter; mais ce ne serait vraiment pas la peine d'avoir renoncé à une erreur pour nous croire obligés de tomber dans une autre. La critique de l'abbé Morellet sur Chateaubriand

était puérile par trop de littérature; celle de Rousseau sur le *Misanthrope* était hors du sujet par manque de littérature. Si la maison est inhabitable, est-ce une raison pour s'en aller courir aux champs ?

Quoi qu'il en soit, la critique est sortie des œuvres à force de les expliquer philosophiquement; elle a négligé les théories d'exécution pour examiner les théories d'influence; elle a appelé la science à son aide, comme Taine, l'érudition, comme les frères Croiset, la psychologie, comme Paul Bourget, parce qu'elle ne trouvait plus assez de ressources dans sa foi intrinsèque, assez d'énergie dans sa croyance, assez de preuves dans l'analyse exclusive du métier d'écrire. On ne lira certes pas sans profit les œuvres de nos critiques les plus connus : MM. Brunetière, Faguet, Lemaître, Doumic, France, Geffroy. Quelques-uns ont un talent exceptionnel, un sens littéraire très sûr, un don d'écrire et de juger parfaitement remarquable. Qu'on ne voie dans mes réflexions aucune restriction à l'estime que méritent ces excellents écrivains. Je veux parler, non pas de la doctrine de l'un d'eux en particulier, mais de leur doctrine

à tous, considérée de loin et dans son ensemble. Quel est leur *Credo?* Ont-ils une esthétique arrêtée qui domine leur production, ce que Spencer appelle des premiers principes ? Car enfin, on a beau dire, on ne peut classer les ouvrages d'autrui qu'au nom d'une certitude personnelle. Quelle est leur certitude ? Qu'enseignent-ils ? Que veulent-ils ? Quel est leur but ? Encore une fois, ce sont les tendances de la critique contemporaine que j'incrimine et non des personnes ou des talents qui sont hors de cause. S'il n'est pas vrai que la critique se pique de tout comprendre et ne démontre rien, qu'on nous dise ce qu'elle a démontré et ce qu'elle croit. Ses procédés d'investigation révèlent une curiosité inépuisable, une assimilation féconde, un désir de recherches illimitées. On dirait que l'intelligence promène sa lumière sur toutes les connaissances qu'elle peut atteindre. On a de l'érudition, et l'on vous apprend beaucoup sans que l'on soit sûr de rien; on a de l'esprit, et l'on vous séduit par la subtilité d'une thèse; on a de la philosophie, et l'on vous enchante par le maniement des pensées; on a de l'ironie, et l'on vous captive par du joli scepticisme. La critique, enfin,

vous donne-t-elle une idée des livres dont elle parle ? Les comptes rendus les plus compétents vous expliquent-ils la manière matérielle et technique dont un ouvrage est écrit ? Prenons nos juges de la veille, ceux qui ont frayé la voie et qui constituent un progrès considérable sur la critique des Fiévée, des Dussault, des de Feletz et sur celle du XVIIIe siècle, Morellet, Marmontel, Ginguenée, Chamfort. Sainte-Beuve laisse une galerie étonnante, un répertoire précieux, une suite de documentations assidue et suivie ; mais qu'a-t-il créé ? quelle doctrine ? quelle leçon ? Et les autres, qu'ont-ils créé ? Taine, avec son matérialisme et sa physiologie ; Gustave Planche, qui a méconnu Hugo et Balzac ; Villemain, qui a fait de l'histoire ; Saint-Marc Girardin, qui a fait des parallèles ; Cousin, qui a fait de la monographie ; Jules Janin, qui a fait de la solennité ; Nisard, qui a fait du bibelotage ? Oui, voilà le grand reproche qu'on adresse à la critique : elle ne crée rien, elle ne fonde rien ; c'est une revision incessante, un continuel raturage, un examen qui recommence, les mêmes objets présentés sous des points de vue différents. Si bien qu'on a dit d'elle qu'elle

était la « puissance des impuissants » et qu'elle se vengeait de n'avoir point d'enfants en battant ceux des autres.

Depuis un siècle qu'on expérimente la valeur de notre esprit d'appréciation; maintenant qu'une longue succession d'écoles nous a donné la mesure de nos efforts et la portée de nos jugements, il serait temps, je crois, de prendre au sérieux ce reproche, de connaître où est le mal, de tâcher d'y porter remède. Est-il donc vrai que la critique ne puisse rien créer ni rien fonder, et qu'en étudiant les œuvres qui durent, elle soit condamnée à ne rien produire de durable? Est-elle vouée à ne jamais égaler en talent les talents qu'elle examine, à constater la valeur des autres sans avoir une valeur pour son propre compte? « La critique est aisée et l'art est difficile »; mais la critique n'est-elle pas aussi un art et ne peut-elle avoir ses artistes? Le don de juger paralyserait-il le don d'écrire? La fréquentation des chefs-d'œuvre empêcherait-elle les certitudes? Pourquoi la lucidité ne serait-elle que relative et n'y aurait-il pas de clairvoyance infaillible? Pourquoi l'unité du beau n'inspirerait-elle pas une unité de conclusion définitive?

Est-il admissible que l'étude approfondie de la littérature n'engendre qu'une vaine agitation d'idées? En un mot, la critique est-elle, par nature, inféconde et stérile? Pour ma part, je ne le crois pas. Née après les immortels ouvrages du grand siècle, imbue des réglementations étroites de Boileau, elle a .presque aussitôt dévié, et, grammairienne avec La Harpe, elle n'a pas cessé, depuis le *Lycée*, de s'écarter de la substance même des œuvres, à mesure que les littératures étrangères lui ouvraient de nouvelles sources de comparaison. Je suis persuadé que la critique pourrait obtenir des résultats certains et des enseignements indiscutables si, consentant à écarter le dilettantisme qui l'énerve et l'excès d'érudition qui l'encombre, elle s'efforçait de revenir exclusivement aux œuvres et de n'en plus sortir. Elle ne se renouvellera que par la foi littéraire, la foi naïve, sans complication, qui consiste à se laisser persuader et conduire, selon le conseil de Pascal aux incroyants religieux.

Il ne s'agit pas de ramener la critique à son point de départ et de lui faire admettre l'infaillibilité des anciennes règles. Il s'agit de constater

le retour éternel et l'emploi persistant des procédés d'exécution et de métier à travers les diverses écoles. Par foi littéraire, j'entends non pas une confiance aveugle dans de prétendus moyens de réaliser des chefs-d'œuvre, mais l'assimilation intime des méthodes employées par les auteurs pour écrire ces chefs-d'œuvre, la conviction qu'il y a une unité de principes esthétiques, qu'il existe en art une vérité immuable dont on suit le filon de siècle en siècle et qui rend compte de tout depuis Homère. L'ancienne critique classique avait la prétention d'apprendre à faire des œuvres bonnes d'après certaines formules. Ce que nous désirons, c'est qu'on nous explique seulement pourquoi certaines œuvres sont bonnes. Nous n'assignons pas un but impossible à notre démonstration, nous voulons une analyse des substances, une décomposition des éléments, dont chacun profitera selon son aptitude personnelle. Bref, c'est de la critique de métier que nous réclamons. Le public est inhabile à préciser le malaise qu'il éprouve à lire des articles de psychologie ou d'érudition transcendante; mais il se sent réellement déçu, et cette inquiétude lui vient de ce

que la critique, en général, non seulement ne remplace pas, pour lui, le livre dont on lui parle, mais ne lui en donne même pas une idée. Donner l'idée d'un livre, s'y substituer, être son reflet, le pénétrer pour le rendre, disparaître pour le montrer, ce devrait pourtant être le but immédiat et incessant, la résolution formelle et inflexible de la vraie critique, cette critique rigoureuse et loyale que la fertilité d'écrire et le goût exagéré du document ont fait dévier vers des considérations générales ou des applications philosophiques. La divergence des opinions appréciatives n'a pas d'autre cause que le peu d'inclination qu'on a à prendre au sérieux le métier d'écrire. Pourquoi nos conclusions sur telle ou telle œuvre sont-elles si souvent en désaccord avec les conclusions des artistes, sinon parce que les artistes, au lieu de généraliser et de philosopher, ne jugent que par des raisons de métier et de talent? Ces raisons peuvent bien, quelquefois, frapper la critique; mais le plus souvent elles lui paraissent secondaires et elle les met en balance avec d'autres raisons tirées d'une éducation dissemblable, des surcharges de lecture et de sa propre tournure

d'esprit. C'est ainsi qu'un écrivain qui a le goût des abstractions peut être incompétent à juger un livre plastique. Il faut donc en revenir à la critique de métier, c'est-à-dire à celle qui est faite d'après l'esthétique des producteurs et des artistes. Quelques-uns ont publié dans ce genre des études vraiment remarquables. Qui n'a lu et relu les *Maîtres d'autrefois*, d'Eugène Fromentin, les *Lettres* de Berlioz, Delacroix, Ingres, les discussions de Wagner, le *Discours* de Buffon, les étonnantes correspondances de Gœthe, de Flaubert? Les lettres de Flaubert devraient être le bréviaire de tous les écrivains soucieux de leur vocation. La préface de *Pierre et Jean*, de Guy de Maupassant, est également très belle. M. Émile Zola lui-même, qui est le premier à sourire des prétentions doctrinaires qu'il affiche dans ses préfaces, a écrit un livre excellent sur les romanciers naturalistes. Ceux qui connaissent de près M. Alphonse Daudet et M. de Heredia savent avec quelle profondeur ils décomposent les ouvrages de littérature.

On objecte que les artistes ne s'apprécient pas entre eux et passent leur vie à se dénigrer. Pour Ingres, la peinture est dans le dessin;

pour Delacroix, dans la couleur. Berlioz n'admettait que cinq ou six musiciens. Courbet disait que Raphaël ne savait pas peindre. Racine a été bafoué. Lamartine niait La Fontaine et Rabelais. Voltaire traitait Shakespeare de sauvage. Balzac se croyait, pour la langue, l'égal de Victor Hugo. Flaubert abhorrait Lamartine. Barbey d'Aurevilly méprisait Flaubert...

L'objection est spécieuse. Il ne s'agit pas de mettre les artistes d'accord ; il s'agit de profiter de ce qu'ils savent. Qu'importe leur dissentiment, si leur dissentiment nous éclaire ? Leurs raisons étant personnelles et dérivant de leurs procédés, aucun d'eux n'a tort de tenir aux siennes ; mais elles peuvent avoir une importance décisive pour nous, qui sommes libres de les peser et de les choisir. Leurs idées, prises séparément, peuvent même constituer un ou plusieurs côtés de la question, l'unité de l'art ayant mille aspects, comme d'innombrables rayons qui ne divergent qu'en apparence pour aboutir à un foyer central. L'éternel malentendu qui divise les artistes n'infirme donc pas la qualité de leurs appréciations. C'est même leur force d'être exclusifs et de se méconnaître. La foi sincère est toujours

intransigeante. L'intolérance est le propre des convictions absolues et la base des religions. Les artistes ne produiraient peut-être pas leurs chefs-d'œuvre, s'ils croyaient pouvoir en faire d'après une esthétique différente de la leur. C'est à nous, encore une fois, de mettre à profit leurs certitudes restrictives et d'oublier les choses où ils ont tort, pour ne nous rappeler que les choses où ils ont raison. C'est en les écoutant tour à tour que nous réunirons les éléments de la critique technique dont nous ne devons plus sortir. Je crois que c'est dans cette voie qu'il faut orienter l'étude de la littérature, si nous ne voulons pas que la critique reste stationnaire et soit un examen sans utilité et sans conclusion. Il faut qu'elle devienne, au contraire, un champ perpétuel de démonstrations, au lieu de servir de prétexte à des paraphrases imaginatives ou à des amplifications philosophiques. Si vous n'apportez pas la preuve de vos préférences et de vos blâmes, vous n'aurez rien dit et la thèse est à reprendre. La critique littéraire doit être une science où tout doit se prouver rigoureusement, j'allais dire mathématiquement, puisque, selon le mot de la Bruyère, il y a un bon et un mau-

vais goût sur lequel on peut disputer. Fromentin fait toucher du doigt, dans ses *Maîtres d'autrefois* les procédés de peinture, la matérialité de la couleur, qui rendent Rembrandt et Rubens visibles, presque tangibles. Les de Goncourt, par la plasticité de leur style, ont également communiqué la sensation physique que donnent les tableaux du XVIII[e] siècle. C'est cela et plus que cela encore qu'il faut faire en critique littéraire.

Il serait trop long d'exposer ici, dans tous ses détails, le plan et le but d'une critique entendue comme étude démonstrative et intérieure des œuvres écrites. Contentons-nous d'en indiquer, pour le moment, à l'aide d'un certain nombre d'exemples, les grandes lignes et la tendance générale. Ce qu'il faut d'abord enseigner au public, c'est en quoi consiste le style. Le point est capital. Si on ne le lui apprend pas, le public ne verra jamais bien clairement qu'un ouvrage est mal écrit, pourquoi il est insuffisamment écrit, inférieur ou supérieur à tel autre livre. Aux jours de ses beaux succès, les lecteurs de M. Georges Ohnet ne devaient pas trop faire de différence entre son style et celui d'Octave

Feuillet. Ouvrez nos meilleures histoires de littérature française. En connaissez-vous qui aient pris la peine d'entreprendre l'anatomie du style, de comparer entre eux les procédés d'écrire, qui aient songé à nous dire, par exemple, d'où nous vient le dialogue de Molière, le ton même de ses scènes et de ses répliques ? Quel ouvrage faut-il ouvrir pour sentir matériellement, jusqu'à l'évidence, la différence du style de Rabelais et de Montaigne ? A quel recueil s'adressera-t-on pour savoir en quoi consiste le talent d'écrivain de Diderot ? A la façon dont on nous parle des auteurs les plus dissemblables, on pourrait presque croire qu'ils ont tous la même manière d'écrire. Commenter les idées d'un auteur ou gloser sur la portée d'un livre sera toujours plus facile que de décomposer leur facture et leur forme. On ne veut pas comprendre que la question de la forme domine et contient toutes les autres et que les œuvres littéraires sont des œuvres d'art aussi plastiques que la statuaire. Il y a dans le style abstrait de Pascal ou de Guez de Balzac un modelage aussi saisissant que dans le style de Chateaubriand ou de Flaubert. C'est la forme qui différencie les auteurs, comme c'est

par le visage que nous nous distinguons physiquement. Faute de tirer au clair cette importante question des styles, la critique, en étudiant un prosateur ou un poète, a toujours l'air de nous présenter quelqu'un dont nous ignorons les traits, la physionomie et le caractère. Nous voyons bien celui qui écrit, mais celui sur lequel on écrit nous échappe, et si nous ne l'avons pas lu, nous ne savons jamais bien de qui l'on nous parle.

En d'autres termes, que doit faire la critique en présence d'un auteur? Quelle est la marche à suivre? Quelle sera sa méthode? Quelles questions se posera-t-elle et quelles recherches doit-elle résoudre ? Prenons au hasard des exemples, Rousseau, si vous voulez, qui est un de ceux qu'on s'assimile le plus vite. Ce que nous examinerons d'abord, ce sera donc le style, dans sa structure intime, dans toute sa technicité, dans sa construction la plus dissimulée et la plus savante. Nous ne tarderons pas à constater que l'originalité de ces phrases est dans l'antithèse et que Rousseau tire ordinairement deux ou trois pensées d'une pensée primordiale, comme s'il les dédoublait ou qu'il les fît jaillir les unes

des autres. Nous constaterons encore que ce style ressemble à s'y méprendre à celui de Montaigne. Nous en donnerons des exemples, nous pousserons le parallèle et, en désorthographiant Montaigne, en le débarrassant de son latinisme, en y mettant l'atticisme et la correction polie du XVIIIe siècle, nous serons irréfutablement saisis par cette similitude. D'autre part, ce procédé d'écrire est tout entier dans Saint-Évremond, qui contient à chaque instant des pages du plus pur Rousseau, plus précieux et plus maniéré. Nous aurons le courage de continuer la démonstration par de nouveaux exemples.

En lisant les confidences autobiographiques qui abondent dans son œuvre, nous apprendrons en effet, que l'auteur de l'*Emile* lisait et relisait Montaigne et Saint-Évremond. Nous voilà fixés et le public aura les preuves ; l'origine de Rousseau écrivain est dans Saint-Évremond et dans Montaigne[1]. Seulement Rousseau est un pas-

[1] Il semble avoir appris l'histoire ancienne dans les anecdotes de Montaigne. A chaque instant il cite l'auteur des *Essais* en renvois de notes. « Ce premier philosophe français fut notre maître à tous, disait-il à Dussaulx. Sans lui peut-être nous n'aurions jamais eu ni Bayle ni Montesquieu. » Il aurait pu ajouter : « Ni Rousseau. »

sionné qui a mis dans son style une éloquence et une chaleur inattendues. Un examen attentif révèle la perfection réfléchie de cette forme serrée et puissante. Il y a en lui un grand artiste littéraire doué d'une telle volonté de travail, que souvent il en est tendu et alambiqué[1]. Nous aurons acquis cette conviction que Rousseau est artiste, rien qu'artiste. Sa vie nous apprend qu'il a peu lu, qu'il n'avait presque pas d'instruction première, presque point de fond et qu'il a tiré de sa seule inspiration toutes ses théories morales ou sociales. Nous savons, d'autre part, que les conseils de Duclos, de Diderot, de Francueil l'ont énergiquement entraîné à faire du nouveau et du paradoxe, et que la fertilité de son talent lui permettait de soutenir toute espèce de thèse.

On comprend alors ses sophismes, ses audaces, le scandale de ses affirmations outrancières. L'auteur du *Discours sur les lettres* et du *Contrat social*, l'auteur des *Lettres de la montagne* et de

[1] Rivarol dit que Rousseau est le plus bel exemple du prix qu'il faut attacher à la forme. Son incomparable style, en effet, a éternisé ses paradoxes. C'est dans ses *Rêveries d'un promeneur solitaire* que ses procédés sont surtout visibles et peuvent être étudiés de près.

l'*Émile* ne s'est fait de conviction que par la chaleur du débat et le dépit de la discussion. Les opinions qu'il a soutenues, il les a délibérément choisies pour se singulariser; il les a ensuite défendues parce qu'il comptait sur les ressources d'un talent capable de tout plaider et que cet entêtement lui créait une célébrité dont il avait soif[1]. Il adorait Richardson, et on s'explique la *Nouvelle Héloïse ;* il s'était enthousiasmé du *Traité d'éducation* de Locke, et l'on s'explique l'*Émile*. Tout cela, nous le prouverons minutieusement et nous aurons un Rousseau complet. Nous saurons d'où il vient, nous dirons ce qu'il est, nous séparerons les éléments qui l'ont formé

[1] Consulter à ce sujet le curieux ouvrage de Dussaulx : *De mes rapports avec Jean-Jacques Rousseau* (Paris, 1798 ; 1 vol.). Voir surtout les pages 24, 151, 228, 120. La soif de renommée de Rousseau et les motifs de son caractère sont frappants. Rapprocher aussi les passages des *Mémoires* de Mme d'Épinay relatifs à Rousseau, la lettre de Diderot, etc. Les convictions de Rousseau n'ont jamais été que littéraires et n'avaient aucune base. On l'a persuadé en le contredisant. Il a toujours pris le rebours du pont aux ânes et il a transformé ses paradoxes en principes, grâce à sa misantrophie et à sa folie des persécutions, qui ont fini par lui faire haïr la société. Ame contemplative et bouillonnante, la facilité même de son talent lui a donné la manie de se croire philosophe et réformateur, dans un siècle préoccupé de questions morales et philosophiques.

des éléments qu'il a apportés[1]; et, après avoir montré son origine, nous montrerons sa descendance. Rien ne manquera ainsi à notre démonstration. Ce sera de la littérature irréfutable, car ce qu'il nous faut, ce sont des preuves et non des appréciations. Il ne suffit pas de dire tel écrivain sort de tel autre, il faut le prouver. On peut retrouver tout le vocabulaire de Chateaubriand dans Bernardin et dans Rousseau[2]; mais il faut avoir le courage de relever sur des fiches et de publier ensuite ce parallèle ou plutôt ce simple travail d'énumération. De telles pages ne seraient peut-être pas recherchées des lecteurs qui aiment les idées générales; mais quel profit la critique retirerait de la littérature ainsi transformée en science exacte !

La décomposition du style doit donc être placée en première ligne dans les études critiques, parce qu'elle est d'une importance capitale pour élucider les origines et la filiation d'un écrivain.

[1] Ce qu'il y a de meilleur dans son *Discours sur les sciences et les lettres* est tout au long dans Montaigne (*Essais*, liv. I, ch. XXIV).

[2] Voir, comme indications curieuses, la *Nouvelle Héloïse*, 4e partie, lettre VI, 7e paragraphe ; 4e partie, lettre XVII, 13e paragraphe ; 1re partie, lettre XIII.

Cette question des origines et des descendances est la seule clef qui puisse expliquer à peu près toute la littérature, l'originalité des talents et la différence des œuvres. Si l'on publiait une histoire de la littérature française d'après ces principes, on se convaincrait qu'il n'y a jamais eu chez nous qu'une seule école ; que, depuis trois siècles, tous nos auteurs se sont engendrés les uns les autres, et qu'il existe une unité de procédés d'écrire qui s'est perpétuée jusqu'à Flaubert, dernier chaînon classique de cette longue hérédité. Arrivé au XVIe siècle, on établirait, toujours à l'aide de pièces, de comparaisons et de documents, la rupture de notre ancien esprit national et la naissance de notre littérature par la littérature latine. La formation du style d'Amyot et de Montaigne d'après le latin serait un sujet intéressant à approfondir [1]. Nous ne prétendons pas que cela n'ait point été dit ; nous voudrions seulement qu'on prît la peine

[1] Montaigne savait à fond le latin et lisait toujours Plutarque, c'est-à-dire la célèbre traduction d'Amyot. C'est du latin et du style d'Amyot qu'est sorti le style de Montaigne. C'est lui qui a fixé le premier, je ne dis pas la langue française, mais le style français. Pascal n'a plus eu qu'à le nettoyer, le serrer et le mettre à point.

de prouver tout ce qu'on a dit et qu'on ne déviât plus de ce genre de preuves. On verrait alors se développer une sorte d'embryogénie ; on saurait comment se forment les talents, quel est leur noyau initial et constitutif, auquel s'ajoute ensuite ce qui vient de l'assimilation extérieure, des observations et des lectures ; et, par la dissection du style, on arriverait à reconstituer toute la psychologie productrice d'un écrivain [1]. Oui, la critique doit pénétrer le fond même des talents, nous exposer leur vie propre, leur fonctionnement et leurs rouages, pour que non seulement nous apercevions les germes d'où ils sortent, mais les germes d'où sortiront leurs successeurs. On pourra obtenir de cette façon des thèses fécondes, des idées générales solides, des théories basées sur des faits concluants, un ensemble de conseils et d'expériences désormais au-dessus de la discussion. On se convaincra alors que l'intérêt d'un livre réside bien

[1] Dans sa correspondance avec Gœthe, qui a été un appréciateur si fécond et si spécial des théories littéraires, Schiller parle quelque part « d'une critique nouvelle » qu'il voulait « fonder sur une méthode génésiaque, si toutefois cette méthode est possible, ce que je ne sais pas encore ». Flaubert, dans ses *Lettres*, exprime les mêmes désirs et dit que toute la critique est à refaire.

plus dans sa valeur d'exécution que dans sa portée philosophique, et qu'il n'y a pas de meilleure explication à en donner que celles qui résultent de cette étude intérieure. Les conclusions esthétiques ou morales sont vaines, à côté des certitudes satisfaisantes qu'apportera cette méthode de recherche technique. La connaissance exacte du métier d'écrire mettra surtout en lumière les démentis et les mécomptes que rencontre toujours la critique qui se fonde sur des considérations trop larges ou de l'érudition trop étroite.

Une œuvre littéraire étant le reflet d'une âme, d'une vie et d'un caractère, nous y découvrirons toute la série de preuves que nous désirons. Elle nous fournira, au point de vue technique, des ressources victorieuses et des arguments invincibles. C'est par l'œuvre que nous prouverons notre opinion, au lieu de l'imposer en principe. Il faut que tout vienne, non de vous qui critiquez, mais de l'auteur qui est en question et duquel il ne faut plus s'écarter, parce que l'attrait est en lui et non en vous. Vous ne vous contenterez pas de dire, par exemple, que Fénelon, dans son *Télémaque*, est un écrivain

incolore : il faudra m'en citer des pages, me faire sentir la banalité de sa forme, pourquoi l'élégance et la correction ne suffisent pas à réaliser un bon style, refaire même les phrases, m'en remplacer les mots, me rebâtir la structure. C'est pour cela qu'un critique doit être artiste et c'est dans ces occasions qu'apparaît la supériorité de ceux qui produisent sur les appréciateurs *dilettanti*. Si vous êtes d'avis que Bossuet est un grand orateur, démontrez-moi que c'est surtout parce qu'il est grand écrivain ; car il n'y a dans sa théologie, dans ses sermons et dans ses discours qu'un artiste de génie, qui a mis son style au service d'une religion à laquelle il croyait de toute son âme ; si bien qu'il est supérieur bien plus dans la partie humaine de son éloquence, dans les magnifiques lieux communs qu'il paraphrase, que dans la partie dogmatique et orthodoxe, où ses enseignements de piété sont d'ailleurs encore tirés de sa seule imagination. La haute éloquence s'est perdue après lui et il n'a pas été donné à ceux qui lui ont succédé d'être d'aussi grands orateurs, parce qu'ils n'ont pas été d'aussi grands écrivains. C'est dans Eschyle et dans la Bible qu'on trouvera l'origine de

Bossuet. Faut-il d'autres exemples? Il y a quelques années, M. Brunetière fit à l'Odéon une série de conférences sur le cornélianisme avant Corneille, car M. Brunetière est un de ceux qui se rapprochent le plus de la critique de métier. Il suffit d'avoir bien lu les œuvres de Garnier, Jodelle, Hardy, Rotrou, pour savoir qu'il n'y a rien dans le génie de Corneille qui ne soit déjà contenu dans les tragédies de ses contemporains et de ses prédécesseurs. Seulement Corneille a su construire de bonnes pièces, tandis qu'ils en écrivaient de mauvaises; et les vers axiomatiques, le parallélisme de dialogues, les procédés de répliques sublimes, qui étaient épars et intermittents chez ses inspirateurs, sont devenus l'*habitude* même, le *fond* inépuisable et *continu* de son théâtre, de sa forme et de son talent. Le ton et l'esprit de ses pièces sont d'ailleurs l'écho direct de l'hôtel de Rambouillet. Corneille fut un *précieux* qui a longtemps cherché sa voie et dont l'inspiration finit par se stériliser, parce qu'elle se basait uniquement sur des ressources d'imagination héroïco-romanesque. Il y aurait à étudier les causes et les preuves de tout cela pour avoir un Corneille définitif.

Prenons encore un ou deux exemples. On a déjà fructueusement comparé les pièces de Molière à celles de Plaute ; on a montré ses emprunts, ses assimilations ; on a restitué les morceaux qui appartiennent à l'auteur latin aussi bien qu'aux prédécesseurs français de Molière. L'érudition moliériste a fouillé toute la documentation qui se rattache à l'œuvre et à la vie du célèbre poète. Ce qui reste à éclaircir, c'est l'origine même de ses procédés d'artiste, comment ses dialogues et ses ripostes si humaines, en germe chez les autres, ont été refondus par lui. Son habileté à couper les conversations par des monosyllabes, la succession de ses répliques qui s'accumulent et se renchérissent, ces ironies qui font la sourde oreille, ces gens qui affectent de ne pas entendre et de ne pas répondre, ce ton et cette manière éternelles de parler, cette variété dans l'expression orale des sentiments, tout cela se rencontre déjà dans Plaute, notamment dans son *Asinaire* où l'on pressent la prochaine éclosion de Molière[1].

[1] On pourrait élucider de même les origines de nos auteurs contemporains, Victor Hugo, par exemple, qui semble à première vue un initiateur sans antécédents. La

L'application de ces principes de critique rigoureuse remettrait à leur place de grands méconnus comme Boileau et Saint-Évremond. On verrait que les théories de Boileau sont exactement les mêmes que celles de Flaubert et qu'ils ont eu la même esthétique réaliste. Le rôle et la valeur de Boileau, dont il faut chercher l'origine dans Horace, ne seront bien définis que si l'on compare ses procédés d'écrivain avec les procédés de toute la littérature de son époque. La sécheresse de son vers, son souci de la correction, la perfection travaillée de sa forme sont une sorte de réaction *volontaire* contre le débordement imaginatif de ses contemporains, Saint-Amand, Chapelain, Colletet, Scudéry, Desmarets

révolution accomplie par Victor Hugo dans la langue du vers dramatique a son point de départ dans le théâtre de Casimir Delavigne, qui peut être considéré comme une transition entre le classicisme et le romantisme. Le vers dramatique de Casimir Delavigne est déjà délié, assoupli, brisé, familier. On dirait le vers d'Hugo, moins le génie intérieur et la force de l'image ; c'est de l'*Hernani* sans lyrisme. Les premières odes de Victor Hugo (*les Vierges de Verdun*, etc., 1818-1822) proviennent directement des odes de Delavigne, publiées de 1811 à 1815. Quand Victor Hugo écrivit *Cromwell* (1827), composa *Marion Delorme* (1829) et fit jouer *Hernani* (1830), Casimir Delavigne avait déjà fait jouer *les Vêpres siciliennes* (1819), *le Paria* (1821), *l'Ecole des Vieillards* (1823). Le génie de Victor Hugo n'avait plus qu'à vivifier les procédés de son prosaïque modèle.

et tant d'autres, qui non seulement sortaient du bon goût et des saines traditions, mais qui avaient l'aplomb de nier la supériorité des anciens auteurs, comme Homère et Virgile, vilipendés en pleine Académie. Son *Art poétique* est le contre-pied des ouvrages admirés de son temps. Il s'est limité dans la sobriété et la sécheresse, parce qu'il a vu les autres se répandre en dérèglement et en abondance [1].

On conçoit la difficulté d'exposer en quelques pages le plan complet d'un système de critique

[1] Quant à Saint-Évremond, on ne lui a pas encore donné dans notre littérature la place qu'il mérite. Nisard ne le nomme même pas. Géruzez disait : « Il n'a rien laissé de durable comme écrivain. » Sainte-Beuve, du moins, le reconnaît pour un émule de La Rochefoucauld et de La Bruyère. Le portrait de Saint-Évremond par lui-même est un morceau parfait. C'est du meilleur Rousseau. Saint-Évremond est un grand écrivain qui a eu le malheur d'éparpiller son inspiration, au lieu de la concentrer sur un seul sujet. Il a le talent d'un homme qui s'est appliqué à en avoir. On ne le lit pas avec passion, mais avec une surprise et un plaisir infinis ; on n'est pas captivé, on est charmé. Il a des clartés plus que des éclairs, mais continuelles et jaillissantes, une force d'esprit soutenue, un effort d'écrire exquis, un sens du métier raffiné, une adorable verve d'antithèses. Ses phrases sont deux étincelles qui marchent, deux pensées parallèles, qui à la fin éclatent et brillent. Il est délicat et cherché, ingénieux plus que profond, mais quelle conscience de style ! Dans ses *Réflexions sur le génie du peuple romain*, il a été le précurseur de Montesquieu, non seulement pour le fond, mais pour la forme.

qui comporte tant d'éléments d'appréciation. Nous avons essayé d'esquisser seulement les grandes lignes de cette façon de juger en dehors de laquelle l'examen des choses écrites tend à n'être plus qu'une branche des hautes études philosophiques. La critique ne peut se renouveler qu'en adoptant la technicité et le métier comme bases de son analyse et de ses investigations. C'est vers ce but qu'elle doit concentrer ses efforts parce que là est son avenir. A force de méconnaître sa mission, la critique a fini par devenir elle-même méconnaissable, par se faire gloire de changer d'étiquette et par considérer la littérature non plus comme la raison, mais comme le prétexte de ses recherches. Il est temps qu'on la ramène à sa vraie vocation, en l'obligeant à juger la valeur et non la signification des œuvres. Je doute qu'elle découvre quelque chose de nouveau, si elle ne se rapproche résolument de son noyau d'attraction, dont elle tend à s'écarter par la loi fatale des digressions de l'esprit. C'est dans cette voie qu'il faut orienter les aspirations de notre jeune génération, qui a le tort de se tourner vers l'idéologie et le mysticisme.

Les maîtres de la critique contemporaine, dont nous louons la compétence et dont nous admirons le talent, nous ont souvent donné des études lucides, pleines de science technique, écrites avec un sens du métier remarquable. Nous n'avons plus qu'à établir un grand chemin là où ils nous ont frayé des sentiers ; les traces qu'ils ont faites nous serviront à marcher vers la terre promise où l'avenir et la vie de l'art nous appellent. Ne l'oublions jamais, la critique est susceptible de transformation et de progrès. Sa transformation s'accomplit depuis plus d'un demi-siècle. Il lui reste un progrès à atteindre : c'est de revenir à la compréhension intrinsèque et substantielle des œuvres, parce qu'elle n'a pas d'autre raison d'exister et que c'est sa mission et son honneur d'être la compagne inséparable de l'art.

M. JOSÉ MARIA DE HEREDIA

ET LES POÈTES ACTUELS

Nature du talent de M. de Heredia. — Sa filiation et son origine. — Il procède de Leconte de l'Isle. — Origine et formation du talent de Leconte de Lisle. — Le style, la forme et le travail dans les *Trophées*. — L'art plastique et l'interprétation nouvelle de l'Antiquité. — Horace et M. de Heredia. — La descendance de M. de Heredia. — Notre poésie contemporaine plastique.

L'Académie française vient d'ouvrir ses portes à un poète éminent qui n'a produit qu'un seul volume de vers et qui avec une œuvre très courte s'est fait une grande célébrité. Les *Trophées* sont un des livres de poésie les plus parfaits de notre siècle et, comme toutes les choses excellentes, leur mérite ne fera que s'accroître. Ce qu'il y a de remarquable dans la réputation

de M. de Heredia, c'est qu'elle n'a pas été cherchée et qu'il a connu la gloire sans songer à sortir de l'obscurité. Ils deviennent de plus en plus rares, à notre époque, les auteurs qui écrivent pour la seule joie d'écrire et qui avant d'écrire ont gardé longtemps en eux leur production comme un parfum dans une cassette bien fermée. L'*exegi monumentum* est une fière devise qu'on n'inscrit plus guère aujourd'hui sur les monuments littéraires, et l'on rencontre de moins en moins de ces bénédictins de l'art qui mettent, comme Flaubert, des années à achever un volume. La solidité des œuvres s'obtenait autrefois par la concentration et le labeur. Nos classiques les plus durables, comme La Bruyère et Boileau, ont conquis la postérité avec un seul livre. C'étaient les hommes de l'*unius libri* dont parle l'adage, race obstinée et patiente, définitivement perdue à notre époque de surmenage intellectuel et de publications hâtives.

Loin de se laisser entraîner par cet horrible mal d'écrire qui a gâté tant de beaux talents, M. de Heredia s'est isolé dans son travail, avec un parti pris qui sent la coquetterie antique. Il est de ceux qui croient avec raison que l'art

est dans la condensation et qu'on se survit par la qualité bien plus que par la quantité. Il a fait plus que des livres : il a su faire un livre, sur lequel, comme la lumière d'une lentille, se sont ramassées et unies toutes ses qualités de poète. Le nombre des volumes est inutile à qui sait mettre son talent dans un seul. L'abbé Prévost en a signé plus de soixante ; il ne reste de lui que *Manon*. M. de Heredia s'est fort judicieusement épargné la peine de publier des volumes destinés à l'oubli ; il a préféré nous en donner un qu'on ne puisse plus oublier. Sûr de ses forces, il a dédaigné la gloire, à mesure qu'elle arrivait ; il s'est dérobé au public, pendant que le public le cherchait. Les sonnets qui l'ont rendu célèbre, il ne les a publiés que peu à peu, dans des revues, à des mois d'intervalle, fleur à fleur, comme un bouquet qu'on éparpille. Cette œuvre, qui lui a coûté tant de travail, semble ne lui avoir coûté aucune attention. Il ne l'a pas faite avec la fixité d'une volonté tenace ; elle s'est formée et elle a paru au hasard de l'inspiration. Il a séduit le public sans s'occuper de lui, insouciant jusqu'à disperser l'effet même, la portée totale de ces fins chefs-d'œuvre si admi-

rablement ciselés. Et cela s'explique : chacun de ces sonnets résume l'œuvre. Chaque médaille peut se passer de la collection, chaque morceau de miroir est un miroir complet. Pour réunir le bouquet, pour publier ces *Trophées* glorieux, M. de Heredia a attendu d'avoir cinquante et un ans et il ne s'est décidé que sur les instances de ses amis, stupéfaits de voir pour la première fois un auteur si dédaigneux d'une réputation si méritée ; de sorte qu'à l'apparition de ce recueil, il n'y eut dans le monde littéraire qu'un homme étonné de son succès. Ce fut l'auteur.

Qu'est-ce donc que ce livre exceptionnel, qui tient si peu de place et mérite tant de renommée ? Ne cherchons pas les mots : c'est un chef-d'œuvre, c'est un livre qui, outre sa valeur propre, a une signification capitale, une influence décisive ; non seulement ce volume doit être considéré comme le modèle le plus achevé de la perfection écrite ; non seulement il représente l'extrême résultante, le suprême et logique aboutissement de l'école plastique d'Hugo, mais il est lui-même le point de départ d'une direction nouvelle apportée dans les idées et les formules de notre école poétique contem-

poraine. L'importance de sa filiation, sa profonde valeur d'art et son influence créatrice : voilà les trois points de vue sous lesquels, malgré certaines négations incompétentes, ce livre s'impose à l'examen de la critique comme une des œuvres les plus fortes de notre temps.

Pour ceux qui, non contents de lire un auteur, veulent, après l'avoir lu, connaître sa filiation et ses origines, il est clair que la poésie de M. de Heredia dérive de l'école d'Hugo, puisqu'elle est directement sortie des procédés de Leconte de Lisle, qui fut le continuateur et le modificateur d'Hugo. Il me semble qu'on n'a pas encore bien précisé en quoi consiste la révolution littéraire accomplie par l'auteur des *Poèmes antiques* et des *Poèmes barbares*. Il est certain qu'on trouve en germe dans Leconte de Lisle la couleur et les formes de ce colossal Hugo, qui doit être considéré comme le père de toute notre poésie contemporaine d'images, de même que Lamartine est le père de la poésie contemporaine d'idées, si brillamment représentée aujourd'hui par M. Sully-Prudhomme. Hugo a été surtout un poète artiste, un virtuose du métier, un assimilateur imaginatif, un pétris-

seur de langue et de métaphores, le plus grand manieur de mots qui ait paru depuis Ronsard, supérieur même à Ronsard, en ce sens que Ronsard, en dehors de la Pléiade, n'a pas laissé de descendance viable, tandis qu'Hugo a créé la nouvelle langue poétique en dehors de laquelle on n'est plus admis à écrire aujourd'hui de la poésie ou des pièces de théâtre. La langue poétique de Richepin, Aicard, Coppée, Bornier et tant d'autres, est toute contenue dans *les Pauvres gens* de la *Légende des siècles*. Que ce soit le *Flibustier* ou *Severo Torelli*, notre versification dramatique est encore celle d'*Hernani* et de *Marion Delorme*. Le génie d'Hugo a quelque chose d'effrayant, lorsqu'on considère le fourmillement plastique, les trouvailles d'idées, la perpétuelle ébullition, les merveilles écrites dont se compose sa vaste production sans effort qui fera l'étonnement de la postérité. C'est évidemment chez lui que Leconte de Lisle a pris cette mise à point complète de la perfection nouvelle donnée en vers, cet exotisme intense qui se trouve dans les *Orientales* à l'état de première couche, le ton historique et évocatif que l'auteur des *Erinnyes* et de *Kaïn* a fixé avec une ampleur si

solide. Que la manière de Leconte de Lisle se rattache également à Alfred de Vigny, c'est ce qui ne peut faire de doute pour aucun critique. Alfred de Vigny, il faut le répéter hautement, fut un très grand initiateur. On lui a tardivement rendu justice parce que son talent fut en avance, et son soleil n'a si vite pâli que parce qu'il s'était levé trop tôt. Aujourd'hui qu'on aperçoit le large chemin que l'on s'est ouvert dans ses sentiers, on lui pardonne l'orgueil éloquent avec lequel, à la façon de Stendhal, il a prédit lui-même sa propre immortalité. *Moïse*, *Samson* et quelques-unes de ses plus belles poésies contiennent déjà sourdement le ton de la *Légende des siècles* des *Poèmes antiques* et des *Trophées*. Telles sont, autant qu'on peut les indiquer, les origines de Leconte de Lisle, dont l'œuvre nous importe extrêmement, puisque Leconte de Lisle est la source, le maître et le modèle de M. de Heredia.

Mais le talent de Leconte de Lisle a des proportions qui dépassent le rôle d'un initiateur et qui nous le montrent créateur là où d'autres fussent seulement restés de simples élèves. Pour la valeur et l'influence, sa place dans notre lit-

térature est certainement la plus haute après Hugo. A son tour, inaugurateur et inventeur, Leconte de Lisle a déterminé une véritable révolution, non seulement dans le genre poétique, mais dans toute notre littérature française. Signaler en quelques mots quelle a été cette révolution, ce sera suivre presque pas à pas l'engendrement même de M. de Heredia.

Leconte de Lisle est le premier écrivain français qui nous ait révélé le sens vrai et complet de l'antique, en nous donnant enfin une traduction vivante d'Homère, des Tragiques grecs et d'Horace. Sa traduction d'Homère, bien que lente à pénétrer le public, a été un événement littéraire capital. C'est la seule qui soit lisible et qu'on ne se lasse pas de relire. Avant Leconte de Lisle, Homère n'était connu que de ceux qui pouvaient le suivre dans le texte grec. Le public était obligé de croire sur parole des gens assez savants pour le goûter, mais trop peu artistes pour exactement le traduire ; et l'on se contentait d'admirer l'*Iliade* sur la foi d'autrui, avec beaucoup de respect et infiniment d'ignorance. Dans aucune littérature l'absence du génie homérique n'est plus sensible que dans notre

littérature française. Sainte-Beuve énumère quelque part les auteurs français qui ont lu Homère et il n'en trouve pas beaucoup. Le manque d'une bonne traduction d'Homère a occasionné depuis le XVIIe siècle un perpétuel malentendu, qui peut seul expliquer la querelle des anciens et des modernes, et les blasphèmes académiques de Perrault. C'est ce que comprenait très bien Boileau, quand, vieilli de dix ans par les « bêtises qu'il entendait dire à l'Académie », il précisait avec tant de compétence en quoi consistait le génie d'Homère et pourquoi on ne le comprenait pas en France. « Si on traduisait Homère en beaux mots, écrivait-il à Brossette, il ferait l'effet qu'il doit faire et qu'il a toujours fait[1] ».

Depuis l'origine de notre langue, on peut affirmer qu'il n'a pas été publié de traduction vraie d'Homère, et c'est pour cela que celle de Leconte de Lisle est une date. Je ne m'occupe pas de la technicité expressive ni des infidélités inséparables d'une telle entreprise, questions secondaires en matière d'art. Ce qui fait la valeur, j'allais dire

[1] Lettre à Brossette (10 novembre 1699).

la fécondité de cette traduction, c'est qu'elle a été pour la première fois écrite par un artiste, selon le très lucide désir exprimé par Taine, qui se plaignait de n'avoir que des traductions signées par des hommes de cabinet et des érudits. L'auteur du *Voyage en Italie*, artiste et peintre lui-même, savait bien que les plus admirables traductions ont été faites par des artistes. Témoin les passages frappants de Saavedra, où la phrase de Tacite est comme coulée vivante, les citations bibliques de Bossuet au courant de ses sermons, le Plutarque d'Amyot, le célèbre *Aminta* du Tasse de Juan Jaurégui, qui vaut presque son modèle. La traduction de Leconte de Lisle nous a enfin révélé ce qu'était Homère, son génie, son réalisme, son procédé de notation plastique, sa brutalité descriptive transfigurée par l'idéal des grands sentiments humains. Cette compréhension de la vraie antiquité classique, l'auteur des *Poèmes barbares* l'a fait entrer dans la poésie française, avec un sens historique nouveau, avec l'attrait du passé, avec tout ce que nous a enseigné de plus large et de plus exact l'école des Mommsen et des Curtius. De là est sorti pour notre littérature tout

un mouvement de renaissance mythologique païenne, basée sur une connaissance plus précise et plus profonde des anciens dieux, des antiques légendes et des symboles, mouvement dont M. de Heredia sera l'incarnation la plus saisissante. La Renaissance du XVI[e] siècle fut surtout une passion de langue et de texte, un mode d'érudition, une sorte de mise au courant des choses que l'humanité pensante avait désapprises. La Renaissance de la fin de notre siècle est une transfusion véritable de l'âme païenne. Le principe qui domine actuellement la critique, c'est de tout admettre et de tout comprendre. Nous sommes loin du temps où les romantiques bafouaient Racine. Le romantisme nous semble aujourd'hui plus démodé que le classicisme. C'est ainsi que la surannée mythologie de J.-B. Rousseau et des estampes du XVIII[e] siècle s'est rajeunie, vivifiée, a dépassé la mythologie de Banville encore fardée et factice, pour devenir la vraie religion grecque et latine, comprise dans sa raison, sentie dans son charme, replacée dans son milieu, vue dans le cœur même de ses vieux croyants. Voilà le courant d'idées poétiques que Leconte de Lisle a créé chez nous,

poussant l'exigence jusqu'à conserver l'orthographe des dieux et des noms. L'Aphrodite homérique a chassé la Vénus littéraire et le Zeus Olympien a définitivement détrôné le Jupiter lyrique.

A cette nouvelle compréhension de l'antique, adoptée et resserrée encore par M. de Heredia, l'auteur des *Poèmes barbares* a ajouté un autre élément : l'exotisme. Né à Bourbon, en pleine efflorescence tropicale, il a transporté dans le domaine littéraire les évocatrices descriptions de Chateaubriand et de Bernadin de Saint-Pierre. Son vers magnifique les a localisées dans l'histoire, dans la légende, hors de l'histoire même. La flore gigantesque de cette poésie éclate comme une végétation de forêt vierge. On n'avait pas encore vu un pareil ruissellement d'imagination plastique. L'auteur des *Poèmes antiques*, ne l'oublions pas, a précédé la *Légende des Siècles*.

C'est la passion de l'antiquité qui a donné à Leconte de Lisle cet amour de la forme, ce goût de l'écriture parfaite, sa recherche d'images durables, ce besoin de solidité qui font ses vers si sonores, coulés d'un jet, droits et pleins comme

des vers classiques. Hugo nous avait apporté le vers imaginatif et plastique. Leconte de Lisle a trouvé la langue artiste, le vers artiste et toujours artiste. De là l'impersonnalité, la sérénité impassible qu'on lui a reprochées et qu'il a prises, comme Flaubert, uniquement à l'*Iliade* et aux Anciens. Son métier, son esthétique, sa forme se sont fondus dans l'antique et dans l'exotisme. La traduction même ne lui a plus suffi; il a fait des adaptations du théâtre grec, et les *Érinnyes* et l'*Apollonide* eussent bien étonné l'épileptique Crébillon.

Telle est la poésie que M. de Heredia a trouvée déjà faite, dont il s'est nourri, dont il a gardé en lui le parfum, qu'il a aimée avec son sang créole, avec son âme toute chaude du soleil équatorial, avec la même ardeur de vie que Leconte de Lisle, né comme lui dans le climat qui chauffe le cerveau et épanouit le cœur. Enfin M. de Heredia a fixé ce genre d'inspiration dans les procédés et les formules que lui ont donnés son instruction exacte et son goût d'érudition positive. Après une longue fermentation, ses études, sa technicité archéologique éclairant des rêves, ont définitivement condensé sa poé-

sie en images aussi nettes que les photographies d'une chambre noire. Non seulement il a bien lu Leconte de Lisle, mais il a été l'élève favori du grand parnassien. Il nous dit lui même, dans sa préface des *Trophées*, combien il a pieusement suivi sa direction et ses conseils. Leconte de Lisle lui a appris cet amour de l'art, ce dédain du public, cette répugnance à la réclame, cette passion et cette recherche de la phrase, que nous croyons avoir inventées, mais que l'on retrouve en entier dans les entretiens de Molière et de Boileau [2].

[1] « ... J'ai pu, au cours d'une longue intimité, comprendre mieux l'excellence de vos préceptes et de vos conseils, toute la beauté de votre exemple. Et mon titre le plus sûr à quelque gloire sera d'avoir été votre élève bien-aimé... » (Préface des *Trophées*.)

[2] On n'arrive à faire beau et facile en littérature qu'à force de travail. Boileau, à propos de Voiture et de Balzac, disait qu'on ne « durait que par la forme ». — « J'admire surtout les anciens, écrivait l'auteur du *Lutrin*, pour avoir excellé à dire les petites choses. Plus les choses sont sèches et malaisées à dire, plus elles frappent quand elles sont dites noblement. » (Lettre à M. de Maucroix, 1695.) « Notre langue, ajoute-t-il quelque part dans sa *Correspondance*, « *veut être extrêmement travaillée*... Godeau a de la valeur par son travail. » Les vers que La Fontaine aimait le mieux dans Boileau sont ceux où le satirique français parle de la manufacture des points de France. Dans leur réunion, ce que Molière, La Fontaine et Racine appréciaient le plus, c'était la perfection de la forme ; on attendait les rimes, on se récriait. Nos classiques ont donc eu les mêmes exigences que Flaubert, Leconte de Lisle et les parnassiens.

Ces divers éléments une fois assimilés, M. de Heredia les a exprimés dans la forme littéraire la plus concise : le sonnet. C'est en cela que résident toute son œuvre et tout son talent. — Nous examinerons ensuite son rôle de traducteur, car il a fait aussi des traductions comme M. Leconte de Lisle. — M. de Heredia est le premier qui ait vu le parti qu'on pouvait tirer du sonnet, que la France emprunta à la littérature provençale. Les poètes de Provence, les Jeux floraux, les revues décentralisatrices n'avaient pu parvenir, avant M. de Heredia, à réhabiliter ce genre de poésie dédaigné depuis deux siècles. Hugo en a à peine deux ou trois dans son œuvre. Le romantisme le rejetait comme le moule le plus suranné de l'ancienne prosodie. L'époque de Ronsard et celle de Benserade et de Voiture furent le beau temps du sonnet. Il devint, au XVI[e] et au XVII[e] siècle, la forme la plus raffinée de la quintessence galante. Pendant d'immortelles années, les sonnets français imitèrent le concettisme italien et les antithèses héroïques de Gongora, car notre littérature a toujours vécu d'imitation. Après les Grecs et les Latins, vint le tour de l'Espagne et de l'Italie. Pétrarque fut

le roi du sonnet, qui n'eut vraiment de gloire que par lui. Il n'y eut autant de sonnets en France que parce qu'ils étaient faciles à faire et que chacun pouvait en écrire. C'est court, c'est piquant, on n'a besoin que d'un trait final, et pendant quatorze vers on est presque dispensé d'avoir de l'esprit, pourvu qu'on en ait au dernier. On conçoit quel attrait devait avoir un genre de littérature qui était presque de la conversation, pour une société polie éprise de révérences romanesques et de bouts-rimés attendris. Mais précisément parce que le sonnet semblait facile, peu de gens en ont fait de bons; et de là la valeur qu'ont prise ceux qui sont excellents. Boileau n'a donc pas eu tort d'affirmer qu'un sonnet sans défaut vaut un long poème. C'est qu'un sonnet, pour être bon, exige un grand effort de condensation; il faut le travailler pour que le travail ne paraisse pas; et, loin de le croire facile, on ne le réussit que si l'on prend au sérieux sa difficulté.

L'originalité de M. de Heredia est d'avoir deviné la puissance qu'on pouvait tirer de ce vieil instrument menu et les larges toiles qui pouvaient entrer dans ce cadre miniature. Gérard

Dow est petit, mais que de détails et quel relief ! C'est limité et c'est complet. L'arome d'un flacon ne peut-il pas remplir un appartement, et le plus immense horizon ne tient-il pas dans le point central de notre œil ? Le vrai talent consistera toujours dans la profondeur plus que dans l'étendue. Par le choix même d'un pareil moule, M. de Heredia s'est soumis à l'obligation de resserrer sa pâte, de couler son œuvre sans bavure, pour nous donner l'empreinte seule du camée, dans sa rectitude exquise et sa netteté classique. Sans doute c'est bien volontairement qu'il écrit avec des nerfs et des muscles, mais c'est aussi parce qu'il a adopté la forme littéraire la plus exigeante ; et cela est si vrai, que ses qualités de réduction sont beaucoup moins visibles dans les *Conquérants*, où à travers l'imitation d'Hugo on sent un peu de rudesse dans la main qui veut rester libre. Le sonnet, tel que l'a exécuté M. de Heredia, n'a plus rien de commun avec l'ancien sonnet de nos pères et peut passer pour une chose absolument neuve dans notre langue. Au lieu d'une poésie d'idées, nous avons une poésie d'images. Plus de compliment, mais une peinture. On admirait des pensées ; on voit un

tableau. D'un côté, du dessin léger; de l'autre, de la couleur en relief. Ils finissaient autrefois par une pointe; aujourd'hui, c'est par la synthèse du tableau même. Le sonnet ancien était un air à variation pour un motif de la fin. Celui de M. de Heredia est une superposition d'images accumulant leur effet sur la dernière; ce n'est plus même de la peinture : c'est de la sculpture.

Voilà par quel procédé M. de Heredia a traité ces superbes résurrections antiques, ces bas-reliefs calmes et vivants comme des métopes du Parthénon, ces tressaillantes sensations de vie morte et de passé historique. Jamais on n'avait vu en français une ciselure si achevée, un art si pur de perfection réfléchie. Ce n'est plus un traducteur instruit qui écrit, c'est un contemporain des choses mêmes qu'il présente. L'impression qu'on en ressent est celle de certains chœurs d'Aristophane ou d'Eschyle, les deux plus grands lyriques grecs après Pindare. C'est le son même de l'âge païen, la magie des strophes attiques, la couleur locale d'un témoin inconscient et passionné. M. de Heredia parle comme les anciens et aussi naturellement que s'il arrivait des mystères d'Éleusis ou d'une

procession de Panathénées. Plus rien de factice, plus rien d'appris, plus d'érudition de deuxième main. Ce n'est pas le clinquant des *Orientales*. L'imagination et l'opulence de Leconte de Lisle sont cette fois prisonnières de la vérité plastique et disparaissent dans le saisissement des détails vus. Ce n'est plus un homme moderne qui s'exprime, c'est un Grec, c'est un Latin, un Égyptien écrivant avec un stylet sur de la cire les choses de son temps. Un pareil trompe-l'œil ne s'était pas encore produit en littérature. Aucun artiste, ni Flaubert, ni Gautier, ni aucune traduction n'ont jamais donné une impression si profonde. Pour s'en rendre compte, il ne suffit pas de lire ces sonnets incomparables, il faut les relire, car c'est dans la relecture que se trouvent la saveur et le profit littéraires. On y découvre alors un son inattendu, des beautés déconcertantes, une sorte de vibration et d'extase synthétique qui se prolongent. On est stupéfait de constater que cet écrivain français a l'air parfois plus Latin que Virgile, comme dans *Villula*, où le charme domestique de la vie romaine est rendu dans un raffinement de demi-teinte tout à fait illusionnant. Le sonnet des *Funérailles* semble avoir

été écrit avec l'âme même de l'Odyssée. Ces *Funérailles* sont quelque chose d'unique dans notre littérature. Je ne connais chez les Grecs que Théocrite dont la fidélité évocative et la permanence de couleur locale surpassent les procédés de M. de Heredia, Théocrite le poète le plus plastique et le plus photographique après Homère, le poète qui a enseigné le sens de la nature à Ronsard et qui a seul créé des bergers vivants. Le ton, la couleur, les détails des *Trophées* sont, comme chez lui, continuels et de première main. Tranchons le mot, les sonnets de M. de Heredia sont de l'actualité antique, une évocation présente d'une certaine époque, un état d'âme d'un moment pris dans tel ou tel siècle, noté avec la précision d'un récit de Tacite ou de Suétone, avec leurs propres idées, leurs convictions, leurs préjugés religieux, le mélange de superstitions, d'usages et de pensées dont pouvait se composer un cerveau ancien. Cette âme antique (j'en reviens toujours à ce mot), intime dans *Villula*, historique dans les *Funérailles*, exquise de tristesse dans la *Prière du mort*, résumé plaintif des mœurs du temps dans l'*Esclave*, cette note inexprimable que rien ne

peut traduire et que comprendront seuls ceux qui ont médité les *Trophées*, on ne les trouve en pareille densité, absolument que chez M. de Heredia. Il y a bien quelque chose d'approchant chez Leconte de Lisle, mais l'effet obtenu n'est pas du tout semblable. Dans les *Poèmes barbares*, l'imagination et la verve sont mises au service de l'exotisme et de l'antique; mais ce sont elles toujours qui dominent. Partout, même dans ses plus belles pages de nature tropicale, nous voyons l'image personnelle descriptive se donner carrière.

Chez M. de Heredia, l'inspiration et l'abondance disparaissent dans le serrement de la forme et la sobriété des détails. Le vers des *Légendes et Poèmes* de Coppée, admirablement modelé sur le vers d'Hugo, peint des sujets d'une douceur bien éloignée de la sévère architecture des *Trophées*. Le virtuose Banville est imaginativement et très romantiquement païen dans ses *Exilés*. Hugo n'a pris à l'antiquité qu'une couleur brillante, un vernis de génie dont son artistisme personnel fait tout l'attrait. Vigny, qui fut le créateur hésitant de cette école, était trop satisfait de son propre talent pour étudier

de près l'antique et pour en garder la saveur. Il a certainement compris les vieilles époques, mais il les a chantées avec des pensées modernes. M. de Heredia seul a eu le don de s'assimiler l'antique au point de disparaître dans son sujet et de faire oublier ses modèles. On peut même dire qu'il va plus loin que les anciens, et que l'effet qu'il a voulu produire dépasse en quelque sorte l'effet qu'ils produisent. Ceux qui l'ont bien lu me comprendront. Certains sonnets des *Trophées* ont quelque chose d'aussi évocateur et d'aussi large qu'Homère. Lisez sa trilogie des *Centaures :* « Le troupeau monstrueux en renâclant recule... » « La gigantesque horreur de l'ombre herculéenne, etc... » Pour rencontrer ce ton d'épopée, une exécution si positive et si grandiose, il faut aller jusqu'à Hésiode et jusqu'au *Bouclier d'Héraclès*. Les *Centaures* de M. de Heredia, son *Lion de Némée*, la *Mort de l'aigle*, *Persée et Andromède* ont le même lyrisme que la bataille des Titans dans le *Poème des travaux et des jours*. On n'est pas plus exquis dans le violent, plus parfait dans le gigantesque, plus naturel dans le raffiné, plus simple dans l'énorme. Personne, je le répète, ne s'est jamais aussi

familièrement assimilé l'âme païenne, la sincérité des anciennes légendes, les sensations des races éteintes, les cités romaines, les bois sacrés ! Son paganisme devient inconscient à force d'être artiste. Sa pénétration de l'antiquité est si profonde, que son sang littéraire en a été changé et qu'il s'est créé en quelque sorte une autre substance pensante, une façon de parler et de voir qui n'est plus de notre temps. Sa vision du monde passé n'est même pas de l'érudition. Il ne décrit pas ce qu'il a appris ; il raconte ce qu'il voit, et ce qu'il voit dépasse ce qu'on enseigne. C'est ainsi qu'il découvre du premier coup les choses en relief et les détails caractéristiques. Il peint d'un seul vers toute la Grèce contemporaine dévastée : « Le temple est en ruine au haut du promontoire ; » il évoque toute la nostalgie antique devant « la mer qui se lamente en pleurant les Sirènes ». Il a vu, à l'approche d'Hercule « entrant dans la forêt, le pâtre épouvanté qui s'enfuit vers Tirynthe », et ce même Hercule, « tout sanglant, sourire au grand ciel bleu ». On frissonne lorsqu'il dit d'un mot la mêlée des Centaures : « Le troupeau monstrueux en renâclant recule. » Il a vu « la

lune allonger la gigantesque horreur de l'ombre herculéenne ». Il connaît « les philtres d'Asie et la fureur jalouse » de l'implacable Médée. Il montre « les grands chiens éventrés sur l'herbe rouge » et Diane chassant dans « l'âcre senteur des bois montant de toutes parts ». « l'invincible Artémis qui épouvante les bois ». Il a vu le « croissant de la lune s'argenter silencieusement » pendant qu' « au bord des sources fraîches, un cerf brame au loin vers les eaux ». Il a écouté « les bruits frais qui montent à midi des sources inconnues ». Il a entendu « les cymbales d'airain et le choc hurlant des cavaliers, les bacchantes en fuite écrasant la vendange ». Il a vu de ses yeux la « lente théorie des femmes de Byblos pleurant le jeune homme adoré des vierges de Syrie, dont la mort avait clos les longs yeux languissants ». Il a noté les sons de la flûte de Marsyas, « qui soupire aux rives du Méandre, sous les pins de son bois natal ». Il a regardé, pendant que l'Océan «crache sous lui l'âcre bave des flots, Pégase allonger sur la mer sa grande ombre d'azur ». Là-bas, c'est le satyre dont « la double corne accroche les rayons de la lune » ; puis la saison

d'été des troupeaux dans les montagnes : « Aux pentes du Ménale où l'été nous exile » ; c'est le voyage en mer, « le phare qui fuit à travers la mâture », loin du « môle alexandrin », le naufrage, la mort, « cette nuit sans aurore et sans astre et sans lune ». C'est le vieil Hyllos « qui célèbre un long deuil pour le fils qu'il ne reverra pas », la mère pleurant le cher mort lointain et qui « sur un vain tombeau embrasse une urne vide et l'emplit de ses larmes » ; c'est l'esclave qui pourtant « est né libre au fond du golfe aux belles lignes où l'Hybla plein de miel mire ses bleus sommets » et qui pleure « l'île heureuse, Syracuse et les abeilles et les vignes ». C'est l'étranger assis « sous le toit de roseaux du pâtre hospitalier », la jeune morte pleurant la vie dans une plainte digne d'Homère : « Mes yeux se sont fermés à la lumière heureuse ; » l'époux veuf et désespéré « qui se lamente et tourmente la pourpre sans sommeil du lit d'ivoire et d'or », pendant que l'âme de l'épouse est en bas, aux enfers, « volant autour du sceptre noir que lève Rhadamanthe ». C'est le coureur de Delphes, « le bras tendu, l'œil fixe et le torse en avant », dont « le flanc halète ;

l'air qu'il fend manque à sa lèvre ». Voici le vieux Gallus, qui habite l'héritage paternel, situé « au penchant du coteau cisalpin » et qui, « dans son bois, à l'automne, prend quelque grive au passage ». Écoutez la flûte des chevriers « qu'accompagne un bruit frais de source entre les joncs ». Regardez cette femme qui sort du bain et qui « tord ses bras énervés en un ennui serein ». C'est Annibal qui, apprenant que « Sempronius consul a fait lever la hache et marcher les licteurs », écoute, « adossé contre un pont, le piétinement sourd des légions en marche »... C'est le Nil qui « roule son onde grasse », l'Égypte qui « s'endort sous un ciel étouffant », la trirème de Cléopâtre « qui s'avance avec des sons de flûte et des frissons de soie »... C'est la « triste Sabinula, exilée de Rome », qui rêve et « revoit sa jeunesse et sa villa et le flamine rouge avec son blanc cortège »... C'est le vieil orfèvre repentant qui veut mourir « en ciselant dans l'or un ostensoir ». Voici les grands sphinx d'Égypte « qui jamais n'ont baissé la paupière », et le « Nil alangui qui roule des flots de plomb », et la nuit qui se fait, et « l'horreur des temples ruinés », et la

lune qui, « éclatant au pavé froid des salles, prolonge étrangement des ombres colossales »... Un seul mot lui suffit à montrer le crépuscule d'Orient : « Là-bas les muezzins ont cessé leurs clameurs. » L'éclatante pureté du ciel d'Égypte semble contenue dans ce vers : « Les minarets pointus qui tremblent dans le Nil. » La *Vision de Khem* vous hante plus nettement que la statue de Khephrem au Louvre. Il y a là je ne sais quoi d'obsédant et de tranquille qui vous saisit comme les collections égyptiennes d'un musée, et je suis sûr qu'après cette lecture, un voyage en Égypte vous laisserait sans surprise, tant la divination de l'artiste a fidèlement rendu la synthèse des choses qui nous frapperaient. L'impassibilité de Leconte de Lisle devient chez M. de Heredia immobilité hiératique. Ses sonnets sont des sphinx aussi indestructibles que les sereines statues de pierre assises dans les salles avec les mains collées aux genoux. La *Nostalgie d'obélisques*, où le romantisme de Gautier essayait sa palette exotique, s'est solidifiée pour aboutir aux magnifiques quatorze vers du tombeau de *Khem*.

Le coup d'œil de synthèse, la notation aiguë

des faits, les qualités d'ensemble avec lesquelles il compose ses morceaux d'histoire, M. de Heredia les conserve dans son interprétation des choses de la nature, lorsqu'il regarde seul à seul la mer, les arbres, les montagnes. Ce groupement des détails, en vue d'un effet *massif*, donne à ses descriptions pures et à ses paysages un caractère symphonique et magistral dont le sonnet de la *Sieste* constitue l'exemple le plus nuancé et le plus curieux. L'accroissement de la force, le *crescendo* de la vision, l'énergie dans la gradation, méthode instinctive de sa tournure d'esprit, amènent des résultats surprenants, lorsqu'il examine les choses directement, sans creuset historique, sans l'intermédiaire de l'antiquité. Son *Soleil couchant* est dans ce genre une merveille, avec son vers final où le « Soleil mourant ferme les branches d'or de son rouge éventail ». La langue critique n'est pas assez large pour bien exprimer ce que je veux dire. Le mieux serait de citer; mais il faudrait tout citer et, au lieu de lier sa gerbe, on passerait son temps à collectionner des épis. Tantôt, c'est « l'Angélus, ébranlé dans la brume, pendant que les pâtres attardés ramènent le

bétail ; » tantôt, c'est le « soleil rouge qui sombre dans la mer qui moutonne » à l'heure où l'on voit « réfléchir le ciel occidental dans le miroir des sables ». Voici la Bretagne, « l'âpre terre kymrique où croît le genêt d'or ». Voici en deux vers l'Océan, la mer montante. Tandis que le soleil « semble un phare à feux fixes et blancs, du Raz jusqu'à Penmarck la côte entière fume ». Relisez la *Conque,* « roulée aux creux des abîmes verts par les courants et les raz de marée ». Quel son étrange et intime, à côté de la *Mort de l'aigle,* où éclate l'élan d'Horace et le lyrisme de Pindare ! L'auteur des *Trophées* tire du paysage des sortes de cris, des pensées tonnantes et fortes. On dirait un homme qui ne peut se mettre à chanter sans arriver à l'*ut* de poitrine. Il extrait une émotion qui semble sortir des choses et qui, au fond, sort de lui. La nature, telle qu'il la comprend, est tragique à force de grandeur.

Quelle que soit d'ailleurs sa fantaisie d'inspiration, l'exécution littéraire de M. de Heredia, est partout d'une perfection savoureuse, pleine de vers solides comme des tours, sonnant comme des clairons, souples comme des ondulations de collines. Les plus difficiles rimes

semblent chez lui naturelles ; les mots d'exception paraissent des mots très simples, et il est un des rares poètes qui restent poètes en osant être techniques. Sa science d'artiste ne trahit aucun effort. Il est aussi à l'aise dans les liens du sonnet que dans la liberté du poème. C'est toujours la même variété dans la monotonie. On reconnaît sous ce bronze l'aisance d'une sculpture de maître ; c'est excessivement travaillé et c'est très simple. L'œuvre de M. de Heredia est un exemple frappant de la grande vérité esthétique exprimée par Guy de Maupassant lorsqu'il écrivait : « Les mots ont une âme. La plupart des lecteurs et même des écrivains ne leur demandent qu'un sens. Il faut trouver cette âme, qui apparaît au contact d'autres mots. Il y a dans les rapprochements et les combinaisons de la langue écrite par certains hommes l'évocation d'un monde poétique que le peuple des mondains ne sait plus apercevoir ni deviner... Des hommes instruits, intelligents, des écrivains même, s'étonnent aussi quand on leur parle de ce mystère [1] ... » Cette magie que

[1] *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, préface par Guy de Maupassant.

les initiés seuls comprennent et qui vous enchante dans Flaubert et Chateaubriand, elle existe dans toutes les littératures, et c'est précisément la différence qu'il y a entre un style et une langue. Ce don, consistant à créer quelque chose de divin à l'aide des mots humains, est le grand charme d'Hésiode et de Pindare, et ce qui les rend si malaisés à traduire[1]. La même raison empêche de pouvoir bien analyser et expliquer au public l'œuvre et le talent de M. de Heredia.

Une des causes qui isolent encore M. de Heredia de la popularité littéraire, c'est qu'il est, plus que Leconte de Lisle, impassiblement enfermé dans ses procédés et son sujet. Les points de contact avec ceux qui ne s'intéressent qu'aux émotions humaines sont chez lui très rares. Il a peu de plaintes personnelles, peu de confidences et d'aveux pouvant nous renseigner sur son état d'âme. Je ne connais qu'un seul

[1] Quintilien le dit formellement. Boileau ajoute : « La beauté de Pindare consiste principalement dans le nombre, l'arrangement et la magnificence des paroles. » (Cinquième réflexion sur Longin.) Les *Odes* de Pindare, la *Théogonie* d'Hésiode devaient, je crois, beaucoup ressembler à certains passages de la *Tentation* de Flaubert, notamment aux passages lyriques sur les mythologies abstraites.

de ses sonnets où perce le vague essai d'une confession amoureuse. L'amour, qui attire tant de lecteurs, est à peu près absent de son œuvre. Ses sonnets demeureront donc toujours inabordables à la masse du public. Il s'est volontairement cantonné dans des résurrections mythologiques et légendaires qui l'éloignent de notre temps et ôtent à son œuvre tout attrait de modernité. Une bonne éducation classique est absolument nécessaire pour le comprendre. C'est une pierre de touche. Ceux qui ignorent la mythologie, la littérature et l'histoire ancienne ne le goûteront jamais. Il est reculé, il est classique, il est sévère. Aucun poète ne manque plus complètement de cette sentimentalité qui séduit les femmes et qui a fait la vogue de Musset. L'art a marché depuis les *Nuits* et *A quoi rêvent les jeunes filles*. La poésie, passant par l'école lamartinienne de Sully-Prudhomme, colorée plastiquement par l'école de Leconte de Lisle, a fini chez M. de Heredia par se solidifier dans le creuset d'une science qui vient directement de l'Ecole des chartes. C'est peut-être pour cela qu'on adresse aux sonnets de M. de Heredia ce reproche de monotonie dont je parlais tou

à l'heure. Il est certain que ces vases splendides, grecs ou romains, sont toujours des vases ; mais il n'est pas vrai qu'il n'y ait là que de l'orfèvrerie minutieuse et du métier travaillé. Leur prétendue monotonie ne résulte que du dessin, qui est le même. La forme du sonnet est si étroite, que les pensées y ont toujours l'air de formules ; quant au métier, ceux de M. de Heredia, font au contraire, beaucoup rêver. Ils sont gros d'idées et de choses neuves.

En décomposant les éléments constitutifs du talent de M. de Heredia, la critique ne doit pas oublier l'influence exercée sur lui par André Chénier, le père de toute notre poésie depuis un siècle. Non pas qu'on rencontre chez l'auteur du *Jeune malade* et de *la Jeune captive* quelque chose qui rappelle la perfection figée des *Trophées ;* mais Chénier, qui, en somme, comme langue, remonte à Racine, a ouvert la vraie source de la mythologie ; il l'a renouvelée ; il a traité des sujets qu'on n'a guère fait que reprendre après lui. Renouant l'école idyllique de Ronsard après deux siècles de science et de perfection acquise, il est le premier qui ait mis son âme et son émotion *personnelles* dans l'ex-

pression poétique du vieux paganisme. M. de Heredia s'est certainement, comme Hugo, nourri de Chénier.

Une autre influence est également très visible chez M. de Heredia, c'est celle de *Salammbô*. Flaubert, lui aussi érudit d'antiquité et fanatique d'Homère, peut être considéré comme le premier auteur qui ait réalisé l'exécution photographique, la description matérielle, la continuelle couleur locale d'une époque, marque distinctive des grands auteurs grecs. Il a redonné à l'érudition mythologique et légendaire les muscles et le sang qui ont totalement manqué à Fénelon dans son *Télémaque* et en partie à Chateaubriand dans ses *Martyrs*. L'arrivée d'Hamilcar, le chant de Salammbô sur la terrasse, le départ des colombes, le défilé de la hache et tant d'autres pages, qui semblent des chants sacrés des anciens Hellènes, constituent certainement les véritables modèles des sonnets de M. de Heredia, en tant que morceaux auxquels il ne manque que la rime, si bien remplacée chez Flaubert par la cadence des mots. C'est là, plus encore que chez Leconte de Lisle, que M. de Heredia a pris, non seulement le ton antique, mais la façon de poser

et de préciser son sujet, d'exprimer une synthèse par une image intense, comme un point d'orgue de symphonie, le charme des mœurs disparues, la poésie des terrasses et des vergers, la mélancolie des religions et des sacrifices, le son des choses barbares ou grecques, la reconstitution antique en un mot. La couleur locale de *Salammbô* est tellement ininterrompue, qu'on dirait une traduction de Leconte de Lisle, et c'est justement l'impression que l'on a en lisant *les Trophées ;* à ce point qu'on peut s'y tromper, si l'on compare le sonnet *A Sextius* ou *Au Vaisseau de Virgile* avec le morceau d'Horace. On a reproché à l'œuvre de Flaubert une certaine facticité théâtrale et pompeuse. M. de Heredia, lui, a fui l'amplification de métier; et son beau talent, loin de se laisser aller à l'abondance facile, devient, au contraire, plus sobre, à mesure que l'inspiration s'accentue, jusqu'à être parfois serrée comme une inscription latine. *Salammbô* débordait du cadre ; celui-ci le fait éclater. De même que *Salammbô* a été un progrès plastique sur *le Roman de la Momie,* de même le talent des *Trophées* dépasse celui de *Salammbô*. Je ne lui connais d'égal que *la Ten-*

tation de saint Antoine, écrite dans une prose aussi souplement modelée que des vers.

Il n'y a qu'un auteur latin à qui, je crois, on pourrait comparer M. de Heredia : c'est Horace. Le style lapidaire du grand lyrique romain me paraît très proche parent de celui des *Trophées*. Le génie d'Horace, tel qu'il se montre, non pas dans une traduction, fût-elle de Leconte de Lisle, mais dans le texte même lu de près, consiste surtout, on ne l'a pas assez dit, dans le relief des mots créés, dans l'image neuve, dans la hauteur des pensées mythologiques, dans un sens précis et très fin de la nature, dans la trouvaille des inversions, dans la construction personnelle et parfaite de la langue, dans une sorte de style artiste et hardi, qui se fixe dans sa perfection même, par je ne sais quelle mélancolie intérieure et cet intraduisible enchantement des mots dont parle Maupassant. Ne sont-ce pas là les qualités de M. de Heredia ? L'auteur des *Trophées* est, comme Horace, supérieur d'originalité et de forme, et j'ai la conviction qu'il vivra autant qu'Horace, s'il est vrai, comme l'a dit Chateaubriand après Buffon et avant Flaubert, que rien ne dure que par le style. Jamais on n'avait si

bien vu combien le fond et la forme sont, en art, une même chose. Le vêtement ici colle tellement à la peau, qu'on ne sait plus si l'effet qu'il produit sort de l'image ou de l'expression, de l'arrangement des mots ou de l'idée pure. Pour bien écrire une langue, il faut penser dans cette langue. Évidemment, M. de Heredia pense en antique et il y pense longtemps, en gestateur patient, en halluciné d'érudition. C'est pour cela qu'il ne s'égare pas, qu'il ne fait que ce qu'il veut et qu'il atteint toujours ce qu'il veut faire. On s'est moqué de Benserade, essayant de mettre l'histoire romaine en rondeaux. Je crois que l'histoire ancienne, mise en sonnets par M. de Heredia, pourrait être quelque chose d'admirable. Que diraient nos pères, s'ils voyaient aujourd'hui leur ancien sonnet métamorphosé en un cadre épique? Voilà comment, en art, tout se transforme.

Après avoir examiné les origines du talent de M. de Heredia et la valeur intrinsèque de son œuvre, il nous reste à indiquer la portée même de sa poésie sur la production de son temps. Sans que cela frappe d'abord, il est certain que

l'auteur des *Trophées* a exercé une influence très large sur le mouvement de notre poésie contemporaine. Pendant plus de vingt ans l'apparition de ces sonnets, publiés un à un dans des revues à de longs intervalles, a servi à polir et à modeler à peu près tous les travaux de notre ciselure poétique. On savait l'ouvrage par cœur bien avant sa publication totale et aucun n'a été plus lu. Le public l'a étudié feuille par feuille; son admiration pour chaque fragment a définitivement consacré le volume, quand il a été entre les mains de tout le monde. Indiscuté dès le premier jour, médité par les poètes, il a été le guide des nouveaux talents, un modèle du travail d'écrire, l'incarnation poétique la plus idéale et la plus souhaitée. Les évocateurs sensationnistes, les rêveurs au burin ont travaillé d'après ses procédés et ont essayé de se créer une originalité dans la sienne. C'est ainsi que, sans le savoir, à mesure qu'on louait ces inimitables bijoux, mieux « qu'aucun maître inscrit au livre de maîtrise », M. de Heredia est devenu le vivant symbole d'un art depuis longtemps cherché, et de lui est sortie à son insu toute une école nouvelle éprise d'un surenché-

rissement d'intensité et d'un effort de plus vers la forme exquise. Les anciens parnassiens, dont Leconte de Lisle fut le maître impeccable, ont été dépassés par nos poètes contemporains : ciseleurs exigeants, peintres raffinés, rêveurs suraigus, coloristes fanatiques, adorateurs immobiles, miniaturistes intransigeants, tous ont voulu, comme M. de Heredia, faire court et faire complet. Il leur a communiqué cet état d'esprit, cette inclination à se replier, ce besoin de concentration qui les porte, non plus à épuiser leur sujet comme Planche le reprochait à Hugo, mais à résumer la synthèse même de l'émotion et du paysage. C'est depuis M. de Heredia qu'on a vu les poètes s'essayer à ne donner que des flacons d'essence, de petits morceaux léchés n'ayant plus rien de commun avec les larges *Tristesses d'Olympio* et la poésie philosophique de Sully-Prudhomme. Notre poésie contemporaine depuis dix ans n'est plus que nuances, sensations assourdies, tendresses fanées, angoisses lentes, mélancolies de nature, couchers de soleil navrés, tout cela rendu avec de la bonne pâte plastique, écrit en largeur et en relief. Rien d'étonnant qu'une école plus exigeante soit venue ensuite

outrer ces procédés, et l'éclosion des décadents n'a rien qui doive surprendre la critique.

Tout le monde aujourd'hui fait bien le vers. Ce métier difficile est la chose la plus aisée. L'idée et la ligne se sont perdues dans l'impressionnisme. On étend de la couleur, au lieu de tracer du dessin. On sculpte au lieu d'écrire. Leconte de Lisle a fourni l'argile; M. Heredia l'a pétrie et un immense atelier s'est ouvert, où la marque générale a remplacé l'accent personnel. S'ils n'étaient authentiquement signés, beaucoup de ces poèmes pourraient être attribués à l'école de Leconte de Lisle ou à celle de Heredia, comme certains tableaux appartiennent anonymement à l'école lombarde ou à l'école florentine. M. Dorchain est exquis, M. Bouchor est délicieux, M. Haraucourt a du souffle, M. de Guerne s'est admirablement adapté les *Poèmes barbares*. Nous n'en sommes plus à la littérature poétique d'Hugo, mais à une véritable manufacture qui facilite et nivelle les talents. Il existe un enduit dont on revêt son sujet comme autrefois les Égyptiens les cadavres. Ils peignent de la nature morte et de la sensation immobile, traitées avec une grande

uniformité supérieure. La recherche de l'épithète et l'importance du substantif sont les deux traits principaux de ce métier démocratisé. Ils font du pastel fondu, brillant, épais, peu adhérent, vite effacé, aquarellistes imitant la couleur des maîtres, artistes modelant des statuettes avec de la pâte cuite au four. Lisez les vers d'Armand Silvestre; c'est joli comme de la poussière de papillon; seulement si on frotte ses doigts, il n'y a plus rien. Quelques-uns ont réussi à se faire un nom, comme Lemoyne, Haraucourt et bien d'autres; mais le plus souvent les talents ont de la peine à surnager dans cet océan où toutes les vagues ont la même nuance. Pareil fait s'est produit d'ailleurs en peinture, au théâtre et en musique. Un savoir-faire général tend à démarquer les vocations, et personne n'a plus de talent, depuis que tout le monde en a trop. Jamais l'inspiration musicale ne s'était si répandue. Nous avons une foule de musiciens qui raffinent leur art et se contentent d'écrire de la mélodie de demi-teinte, du bercement plastique, des motifs savants, de l'ornementation ingénieuse. Rien de plus commun que cette écriture musicale qui rend les Thomé,

les Vidal, les Pierné, les Fauré, les Godard si difficiles à distinguer les uns des autres, si parfaits et si ressemblants. Voyez en peinture la somme énorme de talent départie entre les divers représentants de notre école de paysage, qui, à force d'efforts et de nuances, a fini, elle aussi, par tomber dans l'impressionnisme, dans la folie du jaune et du rouge, comme nos décadents en littérature. En musique et en poésie, c'est l'épuisement même de l'art et la volonté de le rajeunir qui ont amené la vulgarisation de l'habileté et du métier. Tout le monde s'étant mêlé d'écrire, les procédés de style se sont généralisés ; on les a appris, l'assimilation littéraire a été rapide, indigeste, de sorte que les œuvres d'art exigent aujourd'hui plus de labeur que d'élan et plus de peine que d'inspiration. Avec un talent moyen, un poète consciencieux peut très bien arriver à exécuter quelque chose d'honorable. Nous avons des familles d'écrivains bien plus que des personnalités, des romanciers qui semblent s'être donné le mot pour publier tous le même roman, des groupes de poètes identiques qui continuent à varier éternellement les mêmes motifs. C'est sur cette école que

M. de Heredia a fait sentir son influence. On la constate dans la perfection des formes, dans la sculpture du vers, dans le mode de vision, dans la qualité de la matière employée. Ses caractères de chef d'école sont visibles sans qu'on puisse dire qu'il ait créé un seul élève. Son originalité est trop profonde pour qu'elle ait laissé des descendants. Il n'a pas de fils, il n'a qu'une postérité. Sa trace est partout et on ne peut la préciser nulle part. Il est comme le soleil, qui fait lever les germes et qui plane au-dessus de tout dans son immortalité radieuse.

Nous avons jusqu'ici apprécié M. de Heredia poète. Cette étude serait incomplète, si nous passions sous silence le prosateur et le traducteur, car l'auteur des *Trophées*, comme son maître, Leconte de Lisle, s'est assimilé les œuvres d'autrui et leur a donné le cachet de sa personnalité. Ce ressusciteur de vieilles époques, cet évocateur tragique des âmes et des civilisations a été attiré par le mouvement espagnol du XVIe siècle vers la terre des grands fleuves, vers cette Amérique nouvelle que la barbarie du monde civilisé allait baptiser avec du sang. Moment unique de l'histoire d'Espagne, digne de séduire

5.

une imagination d'artiste comme la sienne, qui voit large et par masse, amoureuse d'énergie, éprise d'individualité et d'exotisme. L'auteur des *Centaures* et du *Lion de Némée* devait sentir plus qu'un autre le côté pittoresque de cette conquête formidable, la brutalité épique de ces aventuriers assoiffés d'or, impitoyables aux combats, insouciants dans les désastres, épouvantés de voir surgir à l'horizon des villes en cabanes de cent mille âmes. Rien de curieux comme la situation de l'Espagne à cette époque. L'État et les particuliers étaient absolument ruinés. La terre des Maures une fois reprise, les cadets de famille sans emploi, sans avenir et sans fortune, partaient pour l'armée, pour les voyages, pour l'Amérique, avec leurs paquets d'habits propres sur le dos, comme ce jeune homme que rencontra don Quichotte. M. de Heredia nous a dépeint dans la préface de *Bernal-Diaz* le fabuleux départ de ces hidalgos en loques, coureurs d'aventures, jeunes paysans, lassés du champ stérile, allant jouer leur vie pour de l'argent, pour de la liberté, pour une position à se faire et se ruant sur ce nouveau monde avec le désespoir d'un noyé accroché à

sa planche de salut, avec la rage héroïque du caractère espagnol qui a persisté jusqu'aux guerilleros modernes. Race de lutteurs à outrance, tenace, résistante, les chefs rompus au métier de la guerre qu'ils avaient appris comme Pizarre, en Italie et en France, d'autres comme Cortez quittant leurs études pour chercher fortune, capitaines expérimentés, pirates de génie mettant Dieu dans leur jeu et se croyant quittes du crime parce qu'ils baptisaient les sauvages avant de les tuer. D'autres, simples soldats, invincibles comme les chefs, regardant, avec la convoitise du pauvre, les terres immenses que les esclaves indiens allaient cultiver pour eux.

Un de ces hommes de fer, Bernal-Diaz, devenu vieux et riche, écrivit, cinquante ans après la victoire, le récit de cette épopée gigantesque accomplie par une poignée de héros contre un peuple innombrable. C'est ce livre, vrai chef-d'œuvre vécu, raconté par un soldat illettré en réponse à l'histoire officielle de Gomara, que M. de Heredia a traduit avec un relief et une entente natale de la langue qui font passer dans la nôtre toute la rude vivacité d'intérêt de l'original. Là, encore, le poète des *Trophées* a été à

la source, au document, à l'attrait de la personnalité, à ce héros inconscient qui nous dit naïvement comment il a renversé avec ses amis un empire colossal. M. de Heredia a vu la valeur que pouvait avoir le récit d'un homme qui ne fait pas de littérature et qui n'écrit pas. Il a choisi un acteur même du drame et non les arrangeurs officiels, Bernal-Diaz et non les historiens accrédités. Cieza de Léon et Augustin de Zarate ont pour lui plus de saveur que les chroniqueurs royaux et les historiographes de la couronne, comme Gomara, Herrera et Solis. Il n'a pas voulu raconter de l'histoire documentée comme Prescott, mais montrer le témoignage d'un contemporain, l'évocation de première main, la lutte même prise au jour le jour, l'histoire quotidienne et mouvementée vue à travers les passions et les préjugés d'un conquistador authentique. Il est certain que cette traduction donne une impression merveilleuse, invraisemblable, féroce parfois. Les atrocités commises, où Bernal-Diaz ne voit que les usages de la guerre, ont longtemps discrédité le prestige national des Espagnols, grâce aux exagérations du fougueux Las Casas, dont on trouve partout

l'écho au XVIe siècle et jusque dans Montaigne. Il serait pourtant injuste de croire que les Espagnols ont eu le monopole de ces horreurs, et Montaigne oublie trop Montluc et le baron des Adrets. Le grand écrivain politique Saavedra remarquait au siècle suivant que si ces carnages étaient réels, ils avaient du moins été commis contre des sauvages par une poignée d'aventuriers exaspérés de fatigue et de misère, tandis que les massacres de la guerre de Trente ans, les boucheries des mercenaires de Vallenstein, de Mansfeldt et de Tilly, les exterminations de paysans et le sac de Magdebourg sont sans excuse entre chrétiens et en pleine civilisation.

Les qualités de style, la plasticité évocatrice, la condensation avec lesquelles il a inébranlablement construit ses sonnets, se retrouvent dans le tableau célèbre que M. de Heredia a écrit en tête de la traduction de Bernal-Diaz. C'est là que l'on voit bien la filiation de ses procédés avec *Salammbô*. L'art d'écriture est le même, moins étudié, plus fluide, plus facile, exprimé avec un réalisme sans excès qui reste enchanteur et où la poésie domine à travers l'observation exacte. Ce sont des pages exquises de

couleur, qui peuvent être comptées parmi les plus belles de notre littérature. Flaubert, qui connut les débuts de M. de Heredia, ne s'y trompa point, et cette extraordinaire peinture lui inspirait tant d'admiration, qu'il la récitait à voix tonitruante, après dîner, debout sur la table, à Chenonceaux.

En résumé, pour fixer ici dans son ensemble la physionomie littéraire de M. de Heredia, soit qu'on examine sa valeur créatrice d'artiste, soit qu'on relise ses traductions originales, on est toujours frappé par l'unité profonde de ce talent. Créateur ou commentateur, il est identique ; c'est le même visionnaire du passé, l'évocateur des détails en vue d'une résurrection saisissante. Ce qu'il cherche, c'est la grandeur, et il l'exprime à l'aide de l'image vivante et de l'exactitude réfléchie. Il est plus qu'un historien : c'est un grand peintre d'histoire, qui a fait du Michelet en bas-relief et de la poésie modelée. Il a prouvé que la vérité antique est moins dans les livres des érudits que dans l'œuvre des écrivains-artistes. Le document renseigne, mais ne ressuscite rien. C'est à l'art de faire valoir ce que la science découvre. M. de Heredia est un de

ceux qui, avec de beaux vers, ont le plus contribué à fixer la nouvelle transformation de l'école historique contemporaine. L'ancienne méthode d'histoire ne nous suffit plus aujourd'hui. Non seulement nous voulons qu'on nous décompose les rouages intérieurs, comme l'a fait Mommsen : non seulement nous réclamons la vue totale et le vaste coup d'œil d'un Curtius et d'un Droysen ; mais il nous faut à tout prix la vie évoquée et tangible. Si l'on nous parle de Cléopâtre, nous voulons voir la « tête pâle de la brune Lagide, ses bras d'ambre où la pourpre a mis des reflets roses », sentir le « parfum d'encensoir que laisse, avec des chants de flûte, le sillage de sa trirème d'argent ». Les tentatives de Gautier, dans le *Roman de la Momie*, l'exemple plus accentué de Flaubert dans *Salammbô*, les efforts décisifs de Leconte de Lisle ont formulé les exigences impérieuses que M. de Heredia a définitivement imposées en art, en poésie et en histoire. De sorte qu'on peut dire que ce sont les artistes qui ont vivifié la science historique. On ne lirait plus désormais des récits égyptiens qui ne seraient pas écrits d'après les procédés rappelant les sonnets de M. de Heredia. Gautier et

Saint-Victor, sans diplômes officiels, ont eu le sens de l'antique bien plus que M. Patin. Il est fini, le temps où Vertot faisait dire « messieurs » aux orateurs romains parlant au Forum. Jusqu'à notre siècle, les Romains et les Grecs ont été affublés à notre mode. Mithridate, Ulysse et Pyrrhus n'étaient dans Racine que des grands seigneurs de la cour de Louis XIV. Aujourd'hui enfin, on est parvenu à s'assimiler toute l'âme antique, et M. de Heredia en est la plus impérissable incarnation. Il a possédé à son plus haut point et il a répandu parmi les esprits de son temps le *sens historique*. C'est un des côtés de son rôle sur lequel je crois qu'il faudra insister, lorsqu'on voudra étudier l'influence des talents initiateurs de notre littérature au XIXe siècle.

Comme poète, c'est encore M. de Heredia qui représente le dernier mot, la perfection absolue de notre langue et de notre poésie. On n'ira pas plus loin et je ne crois même pas qu'on puisse l'égaler. Quelle direction la poésie prendra-t-elle après lui et vers quelle voie l'a-t-il orientée? Quel genre de production et quels poètes aurons-nous? Question attirante, mais insoluble. L'éclosion des germes est toujours obscure. La nature

seule sait le secret des enfantements et des gestations. Ce qui frappe à première vue chez M. de Heredia, c'est la plasticité ; et pourtant sa marque, sa grandeur, son originalité, c'est que sa poésie a une âme, non plus l'âme personnelle qui chante ses maux mélancoliques, mais l'âme des autres, l'âme du passé, l'âme des choses et des époques. Sa perfection n'est que l'exigence d'un métier mieux compris ; mais allez au fond, vous verrez briller l'âme de son sujet; elle l'attire, elle palpite, elle sort, elle fascine et fait rêver. C'est donc peut-être vers l'âme, vers ce qui est de l'âme que s'achemine notre poésie contemporaine, si je comprends bien les symptômes qui se dégagent des publications les plus récentes. Voyez avec quelle avidité on cherche le symbole, le sentiment, le mystère, le charme religieux! On s'est mis à relire Lamartine et Chateaubriand avec une ferveur bien significative. Qui nous eût dit que le poète le moins vieilli, le plus immortellement jeune serait encore aujourd'hui Lamartine? Le voilà qui sort de ses brumes, tout rayonnant de son oubli, comme un soleil qui s'est refait une flamme sous l'horizon. Il nous reprend parce qu'il a l'âme, l'élan, le cri vrai

des entrailles humaines, les éternelles interrogations douloureuses et sans réponse. C'est encore une indication remarquable que ce regain de succès pour le grand lyrique, malgré notre acclimatation plastique, malgré le triomphe complet de la couleur, malgré la victoire d'art raffiné de Leconte de Lisle et de Heredia. Peut-être se décidera-t-on enfin à faire de la belle poésie humaine traitée avec les procédés de métier qu'on doit désormais considérer comme indispensables à la vitalité littéraire. Dégagez attentivement le fond des œuvres poétiques publiées depuis dix ans, vous verrez que l'orfèvrerie extérieure n'est qu'un trompe-l'œil. Nous avons soif de vérité plus exacte, oui, mais nos aspirations sont les mêmes. Nous réclamons le contour des choses et la vie tressaillante, mais le même tourment de pensée nous pousse vers la souffrance et le mystère. Le sens de l'histoire et de la nature n'a fait que grandir notre angoisse devant l'inexorable problème de notre destinée. Les perfections de la forme n'apaiseront jamais les ardeurs de notre être. Nous avons beau dorer notre prison, toujours notre âme demandera la liberté, chantera l'infini qui torture, la joie

d'amour qui délivre, la fraternité qui console, les élévations divines qui font éternellement murmurer les lèvres humaines. Oh ! la sublime poésie qu'on pourrait concevoir sur ce fond d'humanité générale avec la forme parfaite des *Trophées!* Gardons notre amoureux métier de ciseleur et de peintre et revenons aux sources sacrées de notre nature; réalisons dans un moule durable les seules idées qui durent; dépouillons les voiles dont s'enveloppent symboliques et décadents et sachons renouveler par l'expression les douleurs ou les félicités de notre vie périssable. Voilà la voie vers laquelle il faut marcher. Elle résume tout et elle répond à tout, parce qu'elle sort du cœur humain et parce que le cœur humain est infini : il est dans le passé et dans le présent, dans l'histoire et dans la vie, dans ce qu'on rêve et dans ce qu'on pleure, dans le regret des amours perdues et des civilisations mortes. Et c'est ce qui fait que M. de Heredia a sa place marquée auprès de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Vigny et de Leconte de Lisle, et que ses *Trophées* dureront autant que les *Méditations*, la *Légende des Siècles*, les *Destinées* et les *Poèmes Barbares*.

M. PAUL BOURGET

En quoi consiste le talent critique de M. Paul Bourget. — L'explication psychologique employée comme méthode d'examen en littérature. — Origine et formation du talent de M. Paul Bourget. — Le roman psychologique depuis le XVII[e] siècle. — *Dominique*, de Fromentin. — Pourquoi M. Paul Bourget a réussi. — Raisons de son succès. — Sa méthode appliquée au roman. — Les opinions de M. Paul Bourget.

L'Académie française vient de recevoir un écrivain qui s'est fait un nom populaire dans les lettres et qui a exercé sur le public, particulièrement sur les jeunes gens et les femmes, une influence qui dure encore. C'est dans la *Nouvelle Revue* qu'ont paru d'abord les *Essais de psychologie contemporaine* de M. Bourget, ainsi que les premiers romans qui ont inauguré sa réputation et qui resteront ce qu'il y a de meil-

leur dans son œuvre. Ces volumes contiennent déjà l'ensemble des qualités qui caractérisent un auteur si complexe. C'est dans les ouvrages publiés à la *Nouvelle Revue* qu'il faut étudier les germes d'un talent qui s'est donné tout entier dès la première heure et qui n'a plus trouvé depuis de formule nouvelle dont on puisse signaler la valeur ou les conséquences. A travers les complications de la méthode d'analyse qu'il a appliquée au roman et à la critique, il ne sera peut-être pas facile de dégager l'unité de physionomie de M. Paul Bourget. Tant de facultés diverses doivent cependant cacher une faculté dominante, une faculté générale, constitutive de sa forme d'esprit, qui rende compte de sa façon de juger et de sa façon de sentir. Rien n'est moins simple que le genre d'ouvrages où s'est complu la science scrutatrice de M. Paul Bourget. Ils ont les ressources positives d'une thèse de philosophie et les séductions imaginatives d'une fantaisie d'artiste ; c'est de la description et de la discussion, de la morale et de l'esthétique; et son œuvre, comme un arbuste touffu, a mille racines et mille liens, qu'il faut pourtant tenir dans sa main si l'on

veut connaître exactement son origine, son mérite et son influence.

Lorsqu'on a lu beaucoup d'ouvrages de littérature, si l'on essaye d'évoquer les livres et de les voir à distance dans ce recul de mémoire qui permet seul de les bien apprécier, on constate que chaque écrivain a un don spécial qui domine son exécution totale et qui sort de l'ensemble des aptitudes nécessaires pour produire une œuvre. Flaubert possédait l'observation physique et matérielle; Daudet a l'observation rapide de la vie émue; Zola accumule les détails; Gautier était coloriste et fantaisiste. Le don capital de M. Paul Bourget, c'est l'esprit d'analyse sous toutes ses formes, qu'il envisage la vie physique ou le monde de l'âme. Cette tournure initiale d'intelligence ne s'explique pas; elle est, elle s'impose; c'est le *substratum*, le fond, le noyau d'où doivent éclore la plante et l'arbre. Il y a toujours dans un talent un germe *a priori* sur lequel viennent se greffer, par attirance, les autres qualités d'assimilation qui le complètent. M. Paul Bourget est un penseur, un critique et un philosophe. Il a été cela et il n'a été que cela dans tous ses livres, et c'est ce qui a fait son

originalité et son succès. Il a vu la critique à travers les *idées*, par l'examen de l'*élément pensé*, en traitant la proportion d'intellectualité qui est toujours contenue dans une œuvre, même imaginative; et c'est encore par ce goût d'abstractions qu'il a renouvelé le roman, au moment où la plasticité réaliste semblait définitivement triomphante. Quand ce philosophe a voulu faire du roman, il n'est pas sorti de sa vocation et, sans y songer, il a encore écrit de l'analyse philosophique. On retrouve ainsi dans toute sa production les mêmes procédés et le même but, malgré ce qu'y ont ajouté les observations et les lectures dont il s'est inspiré pour varier sa manière.

Le champ de la critique est si vaste; on l'a traitée et comprise de tant de façons, qu'il serait malaisé d'en donner une définition, d'en limiter les dépendances ou d'en préciser le but. La critique a suivi pas à pas l'évolution morale et scientifique de ce siècle. Le don de juger un ouvrage est une faculté innée dont l'exemple d'autrui et les lectures environnantes ne parviennent pas à modifier la tendance. Chacun regarde à travers une lentille qui lui est personnelle. On

peut décomposer les procédés d'exécution, chose très importante et dont on se met le moins en peine. On peut comparer les ouvrages et les genres, comme Saint-Marc Girardin; établir de nouveaux rapports d'évolution, comme M. Brunetière; s'efforcer d'éclaircir les raisons générales des œuvres, comme M. Faguet; ressusciter les hommes et les époques par la seule magie du style, comme Paul de Saint-Victor; faire de l'histoire à l'occasion de la critique, à la façon de Villemain; étudier l'influence des milieux sur la formation des talents d'après les conseils de Taine. Chacun adapte son optique au même objet. Le point regardé ne change pas; c'est la lentille qui diffère. Prenant la méthode inverse de Taine, M. Bourget s'est appliqué à mettre en relief l'influence du talent sur le milieu où il se produit; il a cherché à découvrir dans un auteur la présence de certains états d'âme, de certaines maladies morales qui ont déjà passé dans le public. Sa patience d'investigation s'est exercée sur les conséquences sociales que peuvent dégager quelques ouvrages supérieurs de notre époque; et, sortant de la production pour examiner les principes d'un auteur,

il a introduit dans la critique une nouvelle philosophie, un motif d'examen imprévu, une sorte de sociologie littéraire où sont comparées dans leur action réflexe la conscience de l'écrivain et celle des lecteurs, au point de vue purement psychologique. Tout ouvrage de littérature contient des peintures, de la description, de l'émotion et des choses pensées qui ont une signification exclusivement intellectuelle. Ce sont ces choses pensées qui ont frappé l'auteur des *Essais*. Il ramène à des explications transcendantes les ouvrages les moins cérébraux et les moins théoriques, ainsi que le prouve son étude sur le pessimisme de Flaubert, qu'il attribue à des causes ingénieuses, mais inapplicables à d'autres écrivains, comme Chateaubriand, par exemple, qui nous offre pourtant l'exemple d'un pessimisme identique. On peut donc discuter l'efficacité de cette méthode. Ce qu'on ne niera pas, c'est le bénéfice qu'a retiré la critique contemporaine d'une éclosion d'idées si soudainement entrées dans la circulation littéraire. Le succès a été indiscutable. Ces magistrales études, qui s'imposaient par leur science autant que par leur agrément et qui tenaient à la fois de l'abs-

traction et de la fantaisie, ont extrêmement séduit le public, fatigué de la physiologie rigoureuse de Taine. L'initiation fut d'autant plus rapide, qu'on avait soif de considérations moins restreintes et que chacun trouva quelques pages à s'assimiler dans cette critique qui s'élevait à la philosophie sociale et qui abordait franchement le domaine de la morale raisonnée, après l'expérience d'une trop longue documentation des faits.

Les *Essais de psychologie* furent donc salués comme un ouvrage supérieur, contenant non seulement une nouvelle formule de juger, mais une nouveauté d'expression et de forme. Tant de fertilité dans les appréciations, une série de déductions si riches, l'art infini des nuances, le don de scruter les choses en profondeur, tout cela se trouvait mis en valeur par un style coloré, d'une flexibilité et d'une amplitude extraordinaires, où l'image délicate relevait la pensée forte. Ce fut une surprise de voir qu'une matière si sévère pouvait être si engageante et qu'il entrait une si large part d'imagination dans un si curieux effort d'intelligence. Les idées que M. Paul Bourget a remuées dans ces deux livres

ne se sont pas encore refroidies et constituent encore aujourd'hui le fond commun de nos préoccupations. Un tel exemple de fermentation intellectuelle a facilité l'inspiration de bien des écrivains, car il en est beaucoup qui, pour marcher, ont besoin qu'on leur ouvre la route. M. Paul Bourget a produit dans le mouvement des esprits de son temps une impulsion décisive qui mériterait d'être signalée par un article spécial. De lui est sortie une jeune école de penseurs avides de réforme esthétique et morale, qui s'appliquent à juger la littérature par son côté général, à travers l'évolution sociale de notre époque. L'*Aristocratie intellectuelle* de M. Maurice Bérenger peut être considérée comme le type de ces sortes d'ouvrages à synthèses dus à l'influence des *Essais de psychologie*. Voilà quel a été le rôle de M. Paul Bourget, voilà ce qu'il a créé, ce qu'il a fondé par la seule éloquence et la seule opiniâtreté de l'*idée*. C'est uniquement par l'analyse qu'il a su faire de la critique neuve, qu'il a renouvelé l'examen des œuvres écrites, en employant la méthode philosophique, en adoptant exclusivement l'étude de la psychologie et de la conscience. Les artistes ont eu

beau regimber sous ces coups de lumière qu'ils accusaient de manquer le but et de passer plus haut que leur tête, la force de l'*idée* a triomphé, parce que l'idée est maîtresse de tout, même de l'art.

Attiré par les problèmes passionnants de notre époque, essentiellement moderne par ses aspirations et ses lectures, nature ardente faite de compréhension et de sensibilité, M. Paul Bourget ne s'est pas attardé dans cette critique raffinée où il venait d'obtenir une réputation qui ne pouvait plus s'accroître. Il est sorti presque aussitôt de la spéculation pour aborder un genre de production qui semble aujourd'hui résumer tous les autres genres et qui est en train, lui aussi, de prendre une tournure philosophique. Il a écrit du roman parce qu'il est difficile de nos jours de tenir une plume et de n'en pas écrire. Il a choisi une forme d'art sous laquelle le public a pris l'habitude de lire non seulement des choses amusantes, mais de graves leçons d'observation comme *Sapho* et *Madame Bovary*. Là encore M. Paul Bourget a été fidèle à sa nature, et sa passion de l'analyse l'a porté vers le roman psychologique, c'est-à-

dire vers le genre qui se prêtait le mieux à la métaphysique des sentiments et où pouvait fructueusement s'exercer sa faculté de vision intérieure et son goût de décomposition intime. La façon dont M. Paul Bourget a traité le roman psychologique nous permet de préciser nettement la filiation et l'origine de ce qu'on peut appeler la seconde évolution de son talent. M. Paul Bourget romancier sort directement de Fromentin. Ce grand peintre orientaliste, qui fut en même temps un grand écrivain, a été à sa manière une sorte d'initiateur, et son rôle ne doit pas échapper à celui qui veut éclaircir dans ses causes multiples la genèse complète de la production littéraire actuelle. Son *Été dans le Sahara* est une évocation saisissante qui prouve qu'on peut concilier la description plastique avec les plus pures traditions de style et sans bouleverser la langue comme certains auteurs l'ont fait. Ses *Maîtres d'autrefois* sont une tentative de critique technique comme nous en avons peu d'exemples. Quant à son *Dominique*, le roman préféré de M. Paul Bourget, c'est un ouvrage de psychologie un peu monotone, mais où l'on retrouve le ton, l'intention et les procé-

dés d'analyse dont s'est servi l'auteur de l'*Irréparable* et de *Mensonges*. Seulement M. Bourget a élargi les cadres ; il a accumulé l'effort en généralisant les observations, en adoptant des proportions de vie plus grandes, en recherchant de préférence les crises palpitantes et compliquées.

Le roman psychologique a, d'ailleurs, toujours flatté le lecteur français, dont le caractère est fait de curiosïté raisonneuse autant que d'enthousiasme irréfléchi. En racontant avec une vérité parfois si húmaine ses longues amours avec Diane de Châteaumorand, Honoré d'Urfé n'écrivait pas autre chose que du roman psychologique. Le *Grand Cyrus* et la *Clélie* de Mlle de Scudéry développèrent interminablement le même thème en le rehaussant d'allusions et de portraits. L'affabulation, presque nulle, y était remplacée par de minutieuses dissertations sur les nuances psychiques de l'amour. Mme de La Fayette dégagea ce qu'il y avait de lisible sous ce laborieux alambiquage, et, tirant un diamant d'un amas de fadeurs, elle publia cette *Princesse de Clèves* qui est un modèle de psychologie pour la délicate justesse des sentiments. Ce genre de

littérature, qui convenait si bien à notre cerveau romanesque, continua à avoir de beaux jours au XVIIIe siècle, où le philosophisme le corrompit sans parvenir à s'en faire un moyen de propagande. En laissant de côté la *Nouvelle Héloïse*, qui a créé en France le grand courant de passionnalité où s'alimente encore aujourd'hui notre littérature, l'épisode des amours de Mme de Selve, dans les *Confessions du comte de****, de Duclos, peut passer pour un spécimen très moderne de cette sorte d'ouvrages que M. Paul Bourget a remis en honneur. L'étonnant Crébillon fils, celui qu'on a appelé le *Machiavel de la passion* et le *philosophe des femmes*, a fait aussi à sa façon du roman psychologique. Ces conversations raffinées, cette science de la galanterie, cette préciosité d'investigations équivoques, le ton imperturbable de ce libertinage sérieux, cet art exquis de décomposer la tentation et le désir révèlent une rare expérience de l'amour et une connaissance très sûre du cœur féminin. Mais c'est de *Marianne*, le roman de Marivaux, qu'est venue en droite ligne la littérature psychologique de ce siècle, dont M. Bourget est le dernier représentant romanesque. *Le Rouge et le*

Noir et la *Chartreuse de Parme* proviennent de *Marianne*. Tout le procédé de Stendhal est dans Marivaux. Stendhal n'a fait qu'y transporter un fond de réalité plus fixe et des sentiments plus tendus; et il en a fait une spécialisation que Tolstoï a eu le génie de savoir humainement mettre à point. Le roman psychologique de M. Paul Bourget, qui est contenu en entier dans *Dominique* de Fromentin, peut donc se retrouver aussi, quoique à une dose moins sensible, dans la *Marianne* de Marivaux. Il y a dans *Marianne* très peu d'action, des portraits, des conversations à longs paragraphes, une continuité de réflexions qui enveloppe et déborde tout. La psychologie de Stendhal, au contraire, si admirée de Taine et que Sainte-Beuve ne comprenait pas, est très différente de celle de M. Bourget. Stendhal accumule les menus faits intérieurs; c'est une succession d'états d'âme, de l'action regardée au microscope et visible à force d'être précise. M. Paul Bourget, lui, examine sur place. C'est l'inventaire de l'âme pendant certaines crises, une série d'hypothèses et de pensées autour d'un cas, une sorte d'énumération toujours en marche comme si l'on notait l'ameu-

blement des pièces d'une maison qu'on visite. Ce qui a déterminé le succès de ces romans, c'est justement la fatigue qui semblait devoir leur nuire, le courage avec lequel l'auteur s'est maintenu dans la continuité d'analyse et la dissertation de conscience. Il ne s'est pas mis en peine du tableau ; l'action est devenue secondaire ; il n'a pas cherché à peindre, il s'est contenté de raisonner. Au lieu de placer l'intérêt dans la situation et le dialogue, il l'a mis dans la discussion des motifs, dans les conflits moraux de ses personnages, dans les sollicitations de l'être personnel et libre. C'est par la narration du dedans de l'âme qu'il a réussi à nous intéresser et non par la progression des aventures ou l'intensité des évocations réelles. Le public a été ravi de voir que des ouvrages qu'on ne semblait écrire que pour l'amuser lui donnaient enfin l'occasion de penser. On ne s'adressait guère qu'à la sensibilité des lecteurs ; ils ont été heureux qu'on leur rappelât qu'ils avaient aussi une intelligence, et très reconnaissants de la profondeur de réflexions qu'on leur supposait pour goûter des démonstrations si sérieuses. On avait tant abusé du document et des faits,

que ce cours d'abstractions élégantes a eu l'air d'une nouveauté, et l'on s'en est d'autant plus facilement enthousiasmé, que ces livres avaient presque uniquement pour sujet l'amour. C'est la seconde cause de succès de M. Paul Bourget.

Les romanciers ont coutume de nous décrire l'amour comme un objet d'émotions plutôt que comme un thème de méditations. Le public, à qui il suffisait d'être remué, a eu la surprise de se replier sur lui-même et de songer longuement là où il se contentait de sentir. Quoi donc ! Il y avait tant de choses dans l'amour ! tant de nuances affectives, tant d'anxiétés irréductibles, tant d'égarements contradictoires, un champ si vaste de constatations douloureuses ! Balzac avait déjà donné l'exemple de ce dilettantisme psychologique, en multipliant, au cours de ses récits, les formules et les maximes relevant de la connaissance du cœur et de l'expérience des hommes ; mais ce qui n'était chez lui qu'accidentel est devenu le fond principal des livres de M. Bourget, jusqu'à lui faire reléguer au second plan le mouvement et l'action. L'amour a donc paru chez lui une chose digne d'être prise au sérieux, non seulement parce qu'on voyait un

analyste de talent lui appliquer la méthode philosophique, mais aussi par l'importante place qu'on lui accordait désormais dans ces graves ouvrages. Malgré la dissemblance de ses inspirations, malgré la variété des points de vue où se complaisent ses tendances moralistes, M. Paul Bourget est donc surtout le penseur de l'amour. Les natures tourmentées de tendresse ou inquiètes d'idéal ont été séduites par la qualité de sa psychologie amoureuse et par sa conception générale de l'amour. Il a beau enregistrer les démentis du cœur, sa tristesse même indique un croyant. Il croit à l'amour, il y croit en jeune homme, avec tous les élans de son imagination de poète. Une sentimentalité naïve, une romanesquerie inconsciente constituent le fond de sa tournure d'âme et d'esprit. Aucun écrivain ayant vécu et souffert, comme l'attestent ses livres, n'a montré une disposition si candide en matière de sensibilité amoureuse. D'autres, pour ne citer que George Sand, ont été aussi exaltés ; personne, je crois, n'a parlé de l'amour avec une douceur plus attendrie, avec un respect plus ému et tant de précaution délicate. Il en comprend les manifestations les plus contraires,

depuis le vice roué jusqu'à la confiance angélique qui fait sourire les vieux réalistes, mais qui a valu tant de lecteurs à son *Crime d'amour*. Les ouvrages de M. Paul Bourget révèlent une intelligence qui s'est mûrie autant par sa propre force que par la somme énorme de philosophie et de lecture qu'elle s'est assimilée; mais son âme est restée adorablement jeune et les infidélités de la vie n'ont pas altéré cette inclination passionnelle, cette ferveur intérieure, cette élévation morale dont il a si bien traduit le charme en nous décrivant les premières tendresses adolescentes. Le cœur des femmes, dont rien ne pourra combler l'avidité généreuse, devait se sentir en étroite communication avec cet écrivain qui conservait pour elles son impressionnabilité de jeunesse et qui rapportait de ses étapes décourageantes à travers le monde, au lieu d'une amertume désabusée, le besoin de transfigurer la faute, un culte de loyauté, la haine du mensonge, le mépris des tromperies, un penchant incessant à affirmer l'honnêteté dans l'amour et à le traiter comme l'égal des choses les plus douces, j'allais dire les plus saintes, que puisse rêver l'insatiabilité humaine.

Tous les romans de M. Paul Bourget trahissent cette bonne foi inconsciente dans la valeur idéaliste de l'amour. Ses pages les plus impitoyables semblent toujours regretter ses enchantements ou déplorer ses corruptions. Il n'a pas de meilleure inspiration que lorsqu'il nous peint les tendresses des jeunes gens de dix-huit ans ; et il se délecte dans ces descriptions reposantes précisément parce qu'il est lui-même le modèle des portraits qu'il nous offre. Sa sincérité imperturbable a renouvelé « l'ancien jeu » du roman idéaliste le plus romantique. Il a redonné le goût des sentimentalités dont on commençait à sourire ; il nous a refait une âme pour nous intéresser aux fragilités et aux délices d'un amour qui nous est présenté comme une affaire de conscience digne de notre sympathie la plus haute.

M. Paul Bourget a d'ailleurs interprété l'amour non seulement avec des amplifications de penseur, mais avec des raffinements de civilisé. L'amour chez lui n'est pas simple, comme dans *Paul et Virginie*, *Manon* ou la *Cousine Bette*, ni même comme dans *le Rouge et le Noir*, où il domine, où il règne en maître, où il a l'air d'être seul. L'auteur de *Mensonges* ne comprend l'amour

qu'avec le grossissement des accessoires mondains, dans l'entourage des villégiatures, de la richesse ou des voyages. Il le rehausse par un cadre aristocratique sur lequel il insiste autant que sur les commentaires psychologiques dont il l'accompagne. On conçoit que les besoins de son analyse philosophique le poussent à ne pas se contenter de la magie seule de l'amour : c'est une conséquence qu'il faut accepter, étant donné le genre qu'il a choisi ; comme dans *Dominique* de Fromentin, il a *raisonné* et non pas *exposé* l'amour. Mais il y a de plus, chez M. Bourget, une partie descriptive très étendue, un décor fouillé, des peintures d'exotisme distingué, un encombrement d'élégances parisiennes, un soin de placer ses personnages dans des milieux exclusivement modernes. Il n'isole pas l'amour pour le faire valoir ; il le combine avec d'autres éléments, comme s'il prenait plaisir à troubler sa source ou que le contraste des facilités embellissantes constituât pour lui le grand intérêt de ce sentiment naturel. Le filon n'est pas intact, l'argile s'y mêle. Le dessin ne lui suffit pas ; il recherche l'ornementation touffue, disparate, violente. Ses plantes s'épanouissent dans des

serres chaudes qui changent l'air respirable en voluptueux parfum. On reconnaît le sybaritisme décadent, les mélancolies désirantes, le déséquilibre blasé de notre génération contemporaine dans l'habitude qu'a prise M. Bourget de développer la sensibilité de ses personnages en pleine mondanité, au fond des salons et des boudoirs où la délicatesse et le bon ton étouffent les désespoirs d'amour. La qualité même de l'amour, tel que M. Bourget nous le peint, peut suggérer les mêmes remarques et montre mieux encore l'homme moderne et le mondain qui se cache derrière l'écrivain philosophe. L'amour dans ses livres revêt la forme d'une intoxication maladive, disproportionnée, confuse. C'est un malaise qui n'apporte que de la souffrance, un élancement toujours déçu, une lutte de nos plus beaux rêves avec l'hostilité des êtres ou la fatalité des choses. *L'irréparable* annonçait déjà dans quelle mesure l'auteur de *Crime d'amour*, en se décidant à faire du roman, allait entrer dans l'exceptionnel et le morbide et avec quelle inflexible logique il montrerait l'antagonisme des passions incurables. L'amour n'est pas chez lui à l'état sain ; il a toujours quelque plaie qui le corrompt

ou quelque obstacle qui l'arrête ; il a de l'excès ou du raffinement. Baudelaire et Musset ont passé par là. On peut suivre surtout l'influence de la *Confession d'un enfant du siècle* à travers le ton douloureux et les inquiétudes pensives avec lesquels M. Bourget étudie les manifestations passionnelles. La complexité d'âme de ses héros n'a pas d'autres causes que le désarroi de leur volonté, l'impossibilité d'ajuster la vie à leur désir, un trouble de décadence morale que la civilisation et la lecture exaspèrent. Il est facile d'apercevoir l'auteur derrière ses personnages et de conclure que ce sont là précisément les causes qui ont créé la tournure d'esprit de M. Paul Bourget, romancier et peintre de l'amour. Les impuissances de l'être intérieur et intime que l'auteur des *Essais* a si bien analysées dans ses pages sur les Goncourt, M. Paul Bourget les a subies lui-même, parce que c'est la maladie générale de notre époque, de notre monde fatigué et « trop vieux », où tous les efforts sont contradictoires, où toutes les convoitises se combattent, où le mysticisme côtoie la débauche, où l'intelligence a désappris le goût de la vérité et le cœur le discernement du devoir.

A cet examen approfondi de l'amour s'est ajouté l'attrait particulier résultant des problèmes spéciaux que M. Paul Bourget s'est posés dans ces romans de déduction : les liaisons malheureuses, les conflits de la passion et de la vie, la désillusion des âmes neuves devant la femme vénale, l'impudicité sceptique installée dans sa honte, toutes les plaies d'une civilisation surmenée, toutes les interrogations angoissantes qui se dressent devant le moraliste contemporain. C'est ainsi que, par des œuvres d'une signification laborieusement motivée, l'auteur de *Mensonges* a déterminé une réaction victorieuse contre le réalisme, définitivement compromis par les scatologiques écarts de M. Zola. A la suite de M. Paul Bourget s'est levée une école de jeunes écrivains épris du besoin de continuer la même enquête sociale et littéraire, en tenant compte de nos aspirations vers l'idéal. On ne peut pas encore préciser la direction d'esprit que prendra cette précoce génération de penseurs. Ce qui est sûr, c'est qu'on a réhabilité le roman romanesque ; c'est qu'on a soif de spiritualité, et que le courant d'esprit réaliste qui sévissait vers 1880 s'est changé en une tendance

esthétique qui frise le mysticisme religieux. En employant la philosophie dans le roman comme il l'a employée dans l'étude de la littérature, M. Paul Bourget a obtenu, on le voit, des résultats féconds, dont la durée peut être incertaine, mais qu'il convient de signaler dans une critique impartiale.

Nous ne contesterons donc ni la valeur ni la bonne fortune d'une méthode qui lui a valu une réputation si rapide. Cependant, cette méthode risque à la longue, au moins pour le roman, de tomber plus vite qu'une autre dans la monotonie. Il ne faut pas se dissimuler qu'un roman perd beaucoup de sa force à n'être plus qu'une chose pensée et lorsque au lieu de tableaux il ne contient que des abstractions. S'il est vrai que le manque de psychologie peut être considéré comme une lacune dans des œuvres de premier ordre, comme *Madame Bovary*, par exemple, il serait périlleux de n'y vouloir mettre que de la psychologie, au détriment de la vie physique, qui doit entrer dans un livre pour qu'il ait toute sa perfection. Accumuler les hypothèses et les raisonnements, étudier la conscience au détail, mettre les idées en menus morceaux pendant des

centaines de pages, c'est un labeur qui exige beaucoup de tact pour ne pas devenir aussi pénible que les interminables volumes où M. Zola compile ses milliers de petits faits. Il y a là une question de dosage dont l'effet est sûr, mais dont il est difficile de conseiller l'emploi. Ce qui fait l'homme, c'est l'union de l'âme et du corps et non le corps ou l'âme seuls. Tout en art se résout à un problème de goût, et c'est pour cela que, parmi les qualités littéraires, le jugement est la plus précieuse et la plus rare. La prédominance de l'imagination sur les facultés génératrices d'une œuvre conduit à l'intempérance de description. Une prédilection trop philosophique peut également engendrer la sécheresse ou la quintessence. La psychologie a encore l'inconvénient de n'être pas aussi variée que le spectacle des choses vivantes ; il est malaisé de l'exprimer dans une langue qui ne soit pas banale, et il semble qu'on soit toujours avec elle en péril de recommencement et de rabâchage, tandis que le paysage et l'action peuvent se renouveler indéfiniment. On reproduit très bien les gestes et les objets ; mais il faut un don de clairvoyance supérieur pour élucider les généralisations et

les conceptions d'un monde invisible, intime, mystérieux, qu'on ne peut, pour ainsi dire, noter que par divination, à force de se consulter attentivement soi-même. On a des modèles pour le roman d'observation ; mais la psychologie, quelque sûreté qu'on y apporte, on est presque obligé de l'imaginer. Jusqu'à quel point est-ce une science et ses conjectures sont-elles des certitudes ? Cette transcription constante du dedans de l'âme risque, en se prolongeant, de se répéter, d'être trop ténue ou trop commune, insaisissable ou vulgaire. Ces défauts vous frappent même dans la *Marianne*, de Marivaux, qui a pourtant distribué dans ce livre, comme dans son théâtre, la menue monnaie de Molière. On a dit de Marivaux qu'il connaissait tous les sentiers du cœur, mais qu'il n'en connaissait pas le grand chemin. Ses sentiers sont, en effet, si enchevêtrés, qu'à chaque instant on est sur le point de s'y perdre. A tout prendre, *Paul et Virginie* et *Manon Lescaut* seront toujours des œuvres préférables à *Marianne*. Tolstoï n'a évité ces faiblesses qu'en appliquant étroitement sa psychologie aux faits de la vie réelle, telle que la concevait Flaubert, sans compromissions senti-

mentales ni concessions romanesques. La lecture de Stendhal, on le sait, rebute ceux qui ne sont pas habitués aux complications de l'analyse abstraite, et, parmi ses admirateurs, il en est peu qui approuvent sans réserve le parti pris avec lequel il a exagéré jusqu'à l'invraisemblance le caractère de Julien, dans *le Rouge et le Noir*, et certaines peintures de la sombre *Chartreuse de Parme*. M. Paul Bourget doit donc prendre garde à ces écueils, s'il veut maintenir son talent à la hauteur d'estime où l'ont placé ses premières œuvres, si justement appréciées des lecteurs de la *Nouvelle Revue*.

Parmi la quantité d'idées que l'auteur des *Essais de psychologie* a mises en honneur dans nos discussions littéraires, il en est deux que je voudrais signaler en terminant ce portrait, parce qu'elles nous fourniront des indications précieuses pour juger définitivement son influence. Il s'agit du pessimisme et du dilettantisme, deux choses que M. Bourget semble presque avoir inventées, tant il en a précisé la signification, sinon découvert l'étiquette. Bien qu'il nous ait ingénieusement éclairci ce qu'il allait entendre par ce mot de pessimisme, en

nous expliquant les causes de découragement et de tristesse qui agissent sur une partie de la jeunesse contemporaine, il ne faudrait pas conclure que M. Bourget est un pessimiste. La première condition du pessimisme, c'est l'indifférence au bien comme au mal, indifférence qui conduit progressivement à l'impassibilité. C'était la forme d'esprit qui a fait de Flaubert un photographe matériel demeuré, en quelque sorte, hors de son œuvre et simple spectateur de ce qu'il écrivait. M. Bourget, au contraire, prend parti pour ou contre ses personnages, selon la qualité de leurs actes. Il ne les reflète pas, il les juge. Il ne raconte pas seulement l'action, il s'y mêle. Ses livres sont des thèses de développement où, même dans la description et le dialogue, on ne perd jamais de vue l'analysateur subtil et le commentateur réfléchi. La deuxième étape du pessimisme, c'est la négation, c'est-à-dire cette disposition qui porte à ne remarquer que le pire et à généraliser le mal plutôt que le bien. En ce sens encore, M. Bourget nous apparaît comme le moins négateur des écrivains. La donnée souvent désolante de ses livres, qui s'impose au romancier par cela seul

qu'il connait la vie, peut être mise à part de son œuvre sans entamer la sincérité sentimentale et la croyance idéaliste qui s'y rencontrent à chaque page et qui forment, nous l'avons dit, le caractère constitutif de M. Paul Bourget. C'est un narrateur si spiritualiste ; sa voix est si douce pour l'amour ; son cœur si sympathique à l'illusion ; il a tant de générosité passionnelle ; on le sent si bien du parti de ceux qui souffrent ; sa prédilection d'artiste est si ouvertement acquise aux victimes mêmes de ce pessimisme qui déroute la tendresse et désespère la confiance, qu'il n'y a guère moyen de se tromper là-dessus. Oui, l'auteur de l'*Irréparable* n'est pas pessimiste. Il est avant tout un moraliste. Le moraliste est un homme qui s'intéresse non seulement aux plus intimes changements d'âme, mais aux moindres nuances de pensée; qui n'accumule pas les constatations selon la méthode de l'art pour l'art, mais pour qui l'art est le prétexte de grandes leçons morales. En se consacrant au maniement exclusif des idées et aux notations de conscience, un moraliste est amené à énoncer des vérités plus hautes que les faits, des résultats acquis, des conclusions et

des certitudes d'ensemble auxquelles l'impérieuse logique ne lui permet pas de se dérober. En effet, l'auteur de *Mensonges* a tout un système de théories personnelles ; il explique les contradictions et les chutes ; il découvre les causes ; il sait les remèdes ; il propose des solutions raisonnées qui constituent un corps de doctrines qu'on pourrait à la rigueur dégager de l'innombrable quantité de considérations et d'axiomes qu'il a semés dans ses romans philosophiques. M. Bourget est donc très loin d'être un pessimiste.

Ce pessimisme, d'ailleurs, qu'il a vulgarisé en l'introduisant dans la langue littéraire, il ne l'adopte pas pour son propre compte ; il se contente de le signaler chez les écrivains en renom qui ont influencé le public depuis une quarantaine d'années et il ne se dissimule pas que ce pessimisme ne date pas d'eux. On le retrouve dans *Lara*, *Lélia*, *Obermann*, *Adolphe*, les *Mémoires d'outre-tombe;* et Rousseau, après l'avoir mis dans ses ouvrages, l'a incarné dans sa vie et dans sa personne. George Sand, Byron, Benjamin Constant, Chateaubriand sont les grandes sources de cette maladie dont nous subissons la trans-

mission, sans qu'il soit besoin d'en chercher plus particulièrement la cause dans le déséquilibre de notre civilisation actuelle. C'est une façon de sentir qui n'est pas nouvelle ; et, s'il faut tout dire, certaines œuvres de nos jeunes prosateurs contemporains me paraissent trahir des symptômes de guérison qui révèlent une évolution d'esprit plus consolante, un retour marqué vers une espérance presque religieuse.

Dans la lettre préface de ses *Nouveaux Essais* adressée à Mme Edmond Adam, M. Paul Bourget a écrit sa vraie profession de foi : « Il y a dans le doute sincère un principe de foi comme il y a un principe de vérité dans toute erreur ingénue. Prendre au sérieux, presque au tragique, le drame qui se joue dans les intelligences et dans les cœurs de sa génération, n'est-ce pas affirmer que l'on croit à l'importance infinie des problèmes de la vie morale ? C'est parce que vous avez reconnu dans mon œuvre ce culte passionné de la Psyché mytérieuse, que vous l'avez accueillie avec tant de sympathie, madame, vous dont le nom signifie le contraire de pessimisme et de découragement. » Quelques pages plus loin, un nouvel aveu éclaircit encore ses

intentions de penseur, sur lesquelles il est revenu d'ailleurs en maints autres endroits : « Elle n'est ni belle ni laide, la vie, elle est la vie, c'est-à-dire quelque chose de tragique et de nécessaire, un douloureux effort vers une effrénée concurrence que notre devoir est d'adoucir, parmi des indigences mortelles que notre devoir est de soutenir. »

Que M. Paul Bourget ait gardé comme romancier, dans ses analyses passionnelles, cette indulgence lucide, inséparable de la vraie supériorité philosophique, c'est un fait d'autant plus remarquable, que l'auteur de *Mensonges* peut passer pour le modèle le plus irrécusable de ce dilettantisme qu'il a si voluptueusement étudié. Sa critique même est celle d'un dilettante exceptionnel. Elle ne provient pas d'une compréhension intime et exclusive du métier d'écrire ; elle ne dissèque pas la subtance des talents comme Fromentin pour la peinture dans ses *Maîtres d'autrefois*. Son inspiration ne procède pas non plus de la curiosité historique de Sainte-Beuve. Les ressources que M. Bourget déploie dans sa faculté de juger révèlent plutôt une somme de lectures surprenantes, une uni-

versalité d'aptitudes, un esprit nourri à la fois de philosophie, d'art et de science. Ses appréciations gardent la marque de ce lent surmenage : il écrit souvent une page de métaphysique à propos d'un paysage et des réflexions transcendantes à propos d'un ameublement de salon. Ses livres attestent une large puissance d'assimilation. Tous les tons et tous les genres y sont mélangés dans une sorte d'examen cosmopolite qui mêle la fantaisie intellectuelle à la spéculation abstraite. Il se passionne pour toutes les questions d'art ou de curiosité qui touchent de près ou de loin la littérature. Renonçant à la critique technique qui aurait restreint l'étendue de ses recherches, il s'est efforcé de découvrir des significations plus générales, des résultats moins spéciaux, des synthèses plus fécondes ; et il a tâché d'exprimer ce qu'il pouvait y avoir de collectif et de social dans la répercussion personnelle que lui donnaient certains ouvrages. Son impartialité sereine prouve la bonne foi avec laquelle il accueille les systèmes les plus contraires et combien il lui est facile d'entrer dans la conception des auteurs qu'il étudie. Comment croire sceptique un homme qui

a l'air de prendre tout au sérieux? Comment suspecter la sincérité d'un penseur qui a mis tant de conscience à scruter nos malaises psychologiques et notre épuisement moral? Non, ce dilettantisme ne cache pas un dédain d'ironiste sous les raffinememts d'une forme plus aristocratique. Derrière la gravité de ce style il n'y a pas de sourire pour mépriser le lecteur. C'est un dilettantisme loyal, incapable de se déprendre lorsqu'il s'est épris, qui obéit à une tendance permanente et à une insatiable avidité de connaître. Ce qui maintient sa bonne foi en équilibre avec une culture intellectuelle si dissolvante, c'est qu'il y a en lui un poète et un romancier et que sa sensibilité artiste le remet d'accord avec lui-même; de sorte qu'il ne peut sans s'attendrir voir un spectacle émouvant, parler de la nature sans la peindre, raconter une crise d'amour sans y mettre un peu de son cœur et de son âme. Il est forcé, en un mot, d'éprouver cet entraînement intérieur par lequel il impose ses idées comme ses descriptions et qui fait de lui un contemplateur autant qu'un critique, un sensationnel autant qu'un intellectuel. C'est bien d'ailleurs l'impression

que donne son style, d'une ampleur très travaillée, où le sens du mot pittoresqne, comme dans le morceau *Secum sola*, relève l'abondance des phrases et la longue allure des périodes. On devine sous cette fertilité d'expressions un sujet fécondé par une méditation persévérante. Il a assez de couleur et d'images pour rendre attrayante une matière qui a besoin de plus d'agrément pour plaire. En lui ouvrant ses portes, l'Académie française a consacré la réputation que le public a faite dès le premier jour à l'auteur des *Essais de psychologie contemporaine*. M. Paul Bourget, par ses livres de critique, a profondément modifié la façon de sentir et de comprendre de notre jeune génération. L'historien qui écrira l'évolution littéraire de ces vingt dernières années s'arrêtera certainement devant son œuvre.

M. SULLY-PRUDHOMME

ET L'IDÉALISME

L'idéalisme en poésie opposé à la plasticité. — Lamartine et Victor Hugo. — Origine et filiation du talent de M. Sully-Prudhomme. — Ses deux manières : le ciseleur et le philosophe. — De la poésie philosophique ou poésie sans images. — M. Sully-Prudhomme a exprimé l'intraduisible, l'insaisissable, le tréfond inexprimable de l'âme humaine. — Ses procédés et sa langue. — La science et la poésie.

Depuis la mort de Leconte de Lisle, nos sollicitudes littéraires se sont tournées vers l'auteur des *Solitudes*, des *Vaines tendresses* et de la *Justice*. Victor Hugo et Leconte de Lisle ont disparu. — M. Sully-Prudhomme nous reste. Il est un des grands noms de notre littérature, le maître aimé et admiré de tous ceux qui ont le culte du Beau poétique et de la pensée pure. On peut

aujourd'hui considérer son œuvre comme achevée. Ce qu'il y ajoutera désormais peut l'embellir, mais non la changer. Quelle est la valeur de cette œuvre ? Quelle est son importance et en quoi consiste le talent de M. Sully-Prudhomme? Ce serait peut-être le moment de le préciser d'une façon définitive. Je crois qu'il y a quelque chose à dire sur sa production totale et une conclusion à tirer de son admirable poésie.

M. Sully-Prudhomme a eu le rare bonheur de plaire à deux catégories de lecteurs les plus opposés : les penseurs et les femmes. Les femmes ont aimé son sens intime de l'amour, sa sentimentalité convaincue, sa douceur essentiellement triste, sa pénétration d'âme, ses délicatesses mélancoliques, toutes les qualités d'émotion qui font de lui un si curieux artiste de nuances, un si parfait miniaturiste de sentiments. Les penseurs ont aimé sa tournure d'esprit positive, sa science, ses préoccupations des problèmes sociaux, les recherches sérieuses de cette poésie philosophique dont il s'est fait un genre si personnel. Il y a donc deux poètes chez M. Sully-Prudhomme : le poète de sentiment et le poète philosophique. Tous deux viennent en droite ligne

de la poésie personnelle de Lamartine, avec des ressemblances et des différences qu'il serait intéressant d'indiquer, parce que la raison et la substance d'un talent sont presque toujours contenues dans sa filiation et son origine.

Ce qui a fait l'importance du romantisme comme révolution littéraire, c'est avant tout l'avènement de la poésie personnelle. Cette innovation, qui devait si profondément modifier la nature et l'exécution des ouvrages de l'esprit, c'est à Lamartine que nous la devons, bien plus qu'à Victor Hugo, qui n'en a été que le grand vulgarisateur. L'intervention de l'âme humaine s'interrogeant directement sur sa destinée; le lecteur pris pour confident des rêves de l'auteur, de ses angoisses et de ses amours; la nature sentie pour elle-même ; Dieu adoré dans son œuvre à la place des anciennes fables classiques; le moi intérieur pris enfin pour thème de l'inspiration : voilà ce que Lamartine a créé en publiant ses glorieuses *Méditations*[1]. On ne peut

[1] « Avant moi, a écrit l'auteur des *Harmonies*, quand on lisait des vers, il fallait avoir sous la main le dictionnaire de la fable. » La poésie de Lamartine, c'est de l'essence de poésie ; son *Lac* est beau, d'une beauté de synthèse, comme une incarnation-type d'un sujet éternel. Sa personnalité

pas dire qu'il n'y ait pas trace de la poésie personnelle avant Lamartine, mais elle est si différente, si extérieure, si factice, quand on la suit à travers Ronsard, Charles d'Orléans, Marot et Malherbe ! Leur échange de pensées avec le lecteur se réduit à des confidences d'amour, un amour sans émotion parce qu'il s'use en plaintes banales, qu'on ne prend pas au sérieux parce qu'il n'est que spirituel, un amour de dilettantisme, enguirlandé de mythologie ou ranci de fadeurs mignardes. On ne saura jamais le retard que le marivaudage écrit a apporté dans la marche de la poésie française. Après Malherbe, qui n'est poète que par intermittences, l'arrêt de la poésie personnelle a été complet et nous ne trouvons plus que des sujets tout faits. On prenait pour thème la *Religion*, comme Louis Racine, des *Odes*, comme J.-B. Rousseau, des *Hymnes sacrés*, comme Pompignan. Dans Chénier, qui a exercé une influence énorme et

même s'efface dans les morceaux les plus individuels, et c'est l'accent d'une humanité générale qui domine. N'oublions pas qu'à l'époque où les *Méditations* parurent, on en était encore à la littérature de Xavier de Maistre, Fontanes, Arnault, Lebrun et Luce de Lancival, tous « nourrissons du Pinde ».

progressive sur le romantisme [1], la poésie personnelle se limite encore à des *épîtres* et à des élégies passionnelles où palpite un amour toujours païen, exprimé cette fois avec de l'émotion et de la sincérité, mais encore selon la formule phrasée et classique. La poésie personnelle de Lamartine a pour la première fois renouvelé l'amour ; il l'a transformé, il l'a ennobli, il l'a idéalisé, en le montrant à l'intérieur de l'âme humaine, en nous peignant ses soifs divines et ses langueurs douloureuses, bien plus que son sourire et ses joies. En même temps, Lamartine faisait entrer dans le domaine des vers les sentiments éternels du cœur de l'homme. Une sorte d'humanité générale, l'infini clavier de l'âme, la large contemplation de la nature, telles ont été les nouvelles sources d'inspiration poétique. On voit de quelle exploitation était susceptible ce champ immense et les germes féconds que renfermait cette évolution littéraire.

[1] Presque tout l'œuvre de Chénier avait paru en 1819. Millevoye s'en est inspiré parfois jusqu'au plagiat, notamment dans son joueur de lyre Ganictor. Alfred de Vigny l'avait également lu. On le sent bien dans sa *Dryade*, *Symetha*, *la fille de Jephté*, etc. (1822). Le romantisme d'Hugo remonte directement aux *Elégies* de Chénier, dont Lamartine avait certainement lu les principaux morceaux.

Victor Hugo, après lui (1822), a développé les mêmes thèmes en exagérant le côté personnel et confidentiel, avec une différence de procédés qui devait amener un renouvellement complet de la langue artiste. Lamartine fondait l'école de la poésie d'idées ; Hugo fondait l'école de la poésie d'images. L'un triomphait par le sentiment dégagé des accessoires de la forme. L'autre créait en vers l'écriture artiste, la couleur et la magie des mots.

Le premier descendant illustre de la poésie d'Hugo est Leconte de Lisle. Le premier descendant illustre de la poésie lamartinienne est M. Sully-Prudhomme. Seulement Lamartine n'a exploité que les grandes lignes de la poésie personnelle et philosophique, les magnifiques lieux communs où se débat l'humanité suppliante, tandis que M. Sully-Prudhomme a creusé ce fonds général, il a resserré les formules, il a fouillé le dedans, tout un monde ignoré d'émotions neuves. C'est ainsi qu'après Michel-Ange, qui a dit ce mot admirable : *scrutare, non scultare*, sont venus les ciseleurs parfaits qui ont mis en valeur et passé au métier les blocs génialement dégrossis. Les premiers sculptent ;

les autres scrutent. Poète de sentiment dans sa première manière, M. Sully-Prudhomme est là incomparable et vaut son maître immortel. Ses *Stances*, ses *Solitudes*, ses *Vaines tendresses*, ses *Épreuves*, contiennent des chefs-d'œuvre écrits avec une perfection absolue. Bien qu'il ait vu la poésie à travers la pensée et non par l'image, toutes ces pièces ont, à force de nuances, une sorte de contour plastique. Sully-Prudhomme a précisé l'inexprimable et fixé l'insaisissable. Il raffine, et cela reste vrai. Sa recherche est naturelle, sa science toujours juste. Il a des bonheurs de construction, un sens du vers, une densité de facture, un don d'incarner les idées, une vie émue de la phrase, des trouvailles de sensibilité, une solidité d'orfèvrerie qui font de lui un ciseleur surprenant des choses de l'âme. Cette poésie au microscope est une très grande poésie. Personne n'a possédé à ce point l'intuition du cœur humain et n'a mieux rendu, comment dirai-je? ses ondulations les plus secrètes, ses vibrations les plus intimes. M. Sully-Prudhomme a exploré le monde de l'âme dans des profondeurs qui n'avaient pas encore été mises au jour. Il exprime des subti-

lités, des quintessences, des demi-teintes, et tout cela est saisissant d'exactitude sentie, comme dans *Mal enseveli*[1], *Dernier adieu*[2] et *Première solitude*[3]. L'âme humaine a des secrets infinis. Que de perceptions, que d'analyses s'éveillent en nous à chaque instant de notre activité pensante, pour une douleur, pour un mot, pour un rien ! Ce sont ces perles que M. Sully-Prudhomme a serties et remplies de lumière : comme celles que rapporte le plongeur, elles viennent du fond d'un abîme. Les émotions les plus difficiles à saisir sont sous sa plume aussi vraies et aussi nettes que des vérités psychologiques générales. Celui qui rendrait sur la toile les nuances éternellement changeantes d'une mer calme, peindrait quelque chose d'aussi beau qu'une tempête. L'originalité de M. Sully-Prudhomme est donc complète et il règne là dans un domaine absolument neuf. Une partie du cœur humain y palpite, la plus cachée, celle qu'on ne voit pas. D'autres peignent les couleurs et les paysages. M. Sully-

[1] *Stances.*
[2] *Solitudes.*
[3] *Ibid.*

Prudhomme est un mineur descendu dans l'âme et qui en décrit les innombrables richesses dans une langue experte à fixer les sensations les plus informulées. La lecture attentive de ses œuvres nous montre que sa poésie de sentiment se subdivise encore en deux genres. Il y a chez lui un psychologue pur, un poète de sensibilité personnelle, qui écrit en quelque sorte pour son propre compte, comme dans *Je ne dois plus* [1], *Si je pouvais* [2], *l'Agonie* [3] et tant d'autres pages où il nous parle de la nature, de la religion et de l'amour. Il y a aussi en M. Sully-Prudhomme un autre poète qui procède par adaptation, par transpositions, qui tire des effets et des leçons de certains sujets. C'est une poésie de comparaisons empruntées à la nature ou à une donnée extérieure et d'une justesse absolue : *les Yeux* [4], *le Vase brisé* [5], *la Voie lactée* [6], *les Vieilles maisons* [7], *Corps et âmes* [8], *Stalactites* [9], *la Mer* [10], *Sur*

[1] *Stances.*
[2] *Ibid.*
[3] *Solitudes.*
[4] *Stances.*
[5] *Ibid.*
[6] *Solitudes.*
[7] [8] [9] [10] *Ibid.*

l'eau[1], peuvent être considérés comme le type de cette poésie qui emprunte son éloquence à un parallélisme d'objets.

On devine dès lors le sens particulier qu'un artiste si raffiné peut avoir de la nature et du paysage. Son panthéisme lamartinien voit la réalité très exactement et de très près. Il multiplie les détails vifs et notés sur place ; mais c'est par son âme bien plus que par ses yeux qu'il sent la nature. Il ne la décrit pas, il souffre d'elle, et c'est presque toujours de la tristesse qu'elle lui apporte. Il a des strophes d'une facture idyllique très observée où les sensations semblent présentées avec la précaution savante d'un manieur de perles fines, notamment dans le *Point du jour*[2] qui finit si grandiosement, *Midi au village*[3], *Sieste*[4], *Pluie*[5], *Sur l'eau*[6]... M. Sully-Prudhomme creuse les détails de nature comme il fouille un sentiment. Ce n'est pas de l'ingéniosité et c'est plus que de la grâce. Son

[1] *Les Epreuves.*
[2] *Poésies diverses.*
[3] *Les Solitudes.*
[4] *Les Epreuves.*
[5] *Stances.*
[6] *Ibid.*

imagination a des élans qui effrayent, monte à des hauteurs qui enivrent, s'élargit dans des audaces troublantes, et nous lisons alors des descriptions presque aussi plastiques que les meilleures pages de Leconte de Lisle, comme sa magnifique *Incantation*[1]. M. Sully-Prudhomme ne décrit pas pour le plaisir de décrire. Il nous rend le son de son âme, ce qu'éveille en lui la nature, bien plus que ce qu'il y voit. C'est l'*homo additus naturæ* de Bacon, non plus cette fois fondus ensemble, mais se répercutant, se renvoyant leurs échos. Ce n'est pas par la vision, ce n'est même pas par l'imagination qu'il comprend la nature, c'est par le cœur. Certaines pièces, entre autres *Douceur d'avril*[2], *le Vent*[3], *le Cygne*[4], *Silence et nuit des bois*[5], sont très caractéristiques. M. Sully-Prudhomme est un recueilli et un triste. La contemplation de la nature le laisse douloureux. Elle remue toujours en lui des regrets résignés ou des souvenirs inu-

[1] *Stances.*
[2] *Les Vaines tendresses.*
[3] *Les Epreuves.*
[4] *Les Solitudes.*
[5] *Ibid.*

tiles. Elle lui donne une sourde mélancolie des choses mortes, le deuil d'une âme éternellement pensive et repliée sur elle-même. Il n'a pas l'allégresse naïve d'un ébloui, l'enchantement d'un cœur jeune gonflé d'espoir comme la sève des arbres. Une tournure d'esprit scientifique se mêle à ses contemplations et le porte à voir sans cesse à travers ses rêveries le conflit mystérieux des forces, l'affligeante brutalité des lois fixes, les nécessités physiologiques où se débattent nos souffrances et nos angoisses. Il *sait*, et il ne comprend pas, et voilà pourquoi ses interrogations ne sont souvent que des cris de révolte adoucis par son esprit d'analyse, des amertumes atténuées pas ses réflexions de penseur.

M. Sully-Prudhomme a interprété l'amour, thème le plus fréquent des poètes, comme il a interprété la nature : avec des raffinements exquis, avec un idéalisme qui domine toujours la passion et le désir. La pureté de Lamartine était instinctive ; sa nature poétique avait une candeur souveraine. La pureté de M. Sully-Prudhomme est anxieuse, troublée, elle s'interroge, elle est surtout psychologique et réfléchie. Le mystère même de l'amour double l'angoisse

de ses méditations amoureuses, comme dans *Corps et âmes*[1] et *les Caresses*[2], qui contiennent le cri déchirant de l'âme humaine captive dans la prison des sens. L'amour, chez M. Sully-Prudhomme, est fait de tristesse et de douceur. C'est bien un cœur croyant qui parle, mais un cœur désolé, heureux de sa souffrance, souriant de mélancolie, pardonnant aux déceptions, indulgent et amer, plein d'expérience intérieure et de persistante illusion. *Scrupule*[3], *Mal ensevelie*[4], *le Meilleur moment des amours*[5], *Un rendez-vous*[6] nous donnent la mesure de cette foi amoureuse, ce qu'on pourrait appeler les *desiderata* de son esthétique passionnelle. La soif des intimités complètes, l'étreinte des âmes, les confidences étroites, contemplatives, *substantielles*, si j'ose dire, tel est le fond de cet idéalisme amoureux, transcendant à force d'exaltation lucide, et qu'il a traduit dans des vers admirables de nuance et de science. Personne n'a mieux exprimé les inex-

[1] *Les solitudes.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Jeunes filles.*
[5] *Ibid.*
[6] *Les vaines Tendresses.*

primables émotions de l'amour, ses douleurs qui semblent des rêves, ses bonheurs qui ne sont qu'un songe, l'âme s'enivrant d'un rien, le cœur usant sa force à souffrir de ses joies et à chérir ses tortures, sans jamais pouvoir guérir et sans presque pouvoir se connaître.

Tel est, sous ses divers aspects, le poète de sentiment chez M. Sully-Prudhomme, celui qui a travaillé en artiste une forme saillante et précieuse, l'auteur admiré de tous, connu et aimé avant le poète philosophique, digne pourtant des mêmes admirations. C'est surtout dans ses œuvres de tendresse qu'on peut constater sa supériorité de style et de forme. Aucun parnassien, aucun orfèvre poétique de la vie en relief n'a plus profondément cherché la condensation, l'exactitude, le resserrement. Dans presque tous les vers de cette première manière, on sent qu'il *n'y a plus de place* et qu'au seul point de vue du métier, leur force vient de leur cohésion. Et non seulement M. Sully-Prudhomme a réalisé ces qualités de résistance et d'achèvement, mais il a formulé son esthétique, il a publié ses théories personnelles, et c'est un cas bien curieux chez un poète. Oui, l'auteur des

Vaines tendresses ne s'est pas contenté de produire ; il a dit ce qu'il voulait faire et pourquoi il l'a fait. Il ne lui a pas suffi d'être artiste : il a donné des préceptes, il a expliqué son œuvre dans deux ouvrages inégaux de longueur, mais importants comme démonstration et absolument indispensables à la compréhension de son propre talent [1]. M. Sully-Prudhomme est un poète penseur. Voilà son originalité. Ce n'est plus une âme sonore, placée au centre de tout, comme se définissait Victor Hugo. C'est un esprit qui raisonne, un critique expert, un analyste savant des choses de littérature et d'art. L'examen sérieux de son livre : l'*Expression du beau*, si admiré de Taine, dépasserait peut-être le but et la limite de cette étude. Nous ne parlerons que de ses théories poétiques, parce qu'elles nous serviront à apprécier les procédés qui nous frappent dans ses poésies de sentiment.

Dans cette précieuse brochure sur le métier des vers, M. Sully-Prudhomme élucide la philosophie de son art ; il nous apprend ses intentions, ses vues personnelles sur la prosodie fran-

[1] Ce sont ses deux livres intitulés : *Réflexions sur l'art des vers* et *De l'expression du beau dans les arts*.

çaise. Ce manifeste, trop peu lu, est une réponse aux tentatives de l'école symboliste et décadente avide de briser les anciens moules classiques, qu'elle trouve arbitraires et monotones. Un certain nombre de jeunes poètes, qui ne sont pas sans talent, déclarent qu'on peut supprimer la rime, allonger le mètre du vers, faire du français une langue accentuée et rythmée comme l'italien et l'espagnol, sous prétexte que les règles admises par Boileau ont été inventées par Malherbe, qui n'avait pas plus qu'un autre le droit de légiférer et de nous imposer son caprice. M. Sully-Prudhomme répond très justement que les lois qui régissent les mesures et les formes métriques de notre poésie dérivent de l'acoustique pure, de notre oreille humaine, et constituent des lois mathématiques auxquelles on ne changera plus rien. La discussion est curieuse. L'analyse géométrique, technique, de la révolution accomplie par Victor Hugo dans la poésie est un des morceaux les plus remarquables de cet ouvrage. L'auteur conclut que « l'art des vers, après la contribution capitale qu'il doit au génie de Victor Hugo, a reçu tout son complément, a épuisé tout le progrès que sa nature compor-

tait ». En somme, M. Sully-Prudhomme veut rester classique, tout en adoptant les souplesses nouvelles et les récentes libertés que nous devons à l'auteur de la *Légende des siècles.*

Telles sont les théories auxquelles son inspiration est restée fidèle, dans la partie de son œuvre où le poète d'âme et de sentiment semble avoir plus amoureusement recherché la perfection de la forme.

Sa poésie philosophique, que nous appelions sa seconde manière, relève plus directement du fond et, bien qu'on y constate le même souci de l'expression, c'est surtout par les idées qu'elle a de la valeur. En écrivant de la poésie philosophique, M. Sully-Prudhomme a encore très bien compris ce qu'il faisait et il ne se dissimule pas sa responsabilité. Sa bonne foi et ses convictions esthétiques le justifieraient seules, si le succès ne l'avait déjà pleinement absous. Pour comprendre un écrivain, il faut bien connaître ce qu'il pense. La critique n'a pas le droit de récuser une œuvre, sous prétexte que l'auteur aurait dû faire autre chose. Elle doit, au contraire, entrer le plus possible dans les raisons et dans la substance du talent. M. Sully-Prudhomme sait

que les partisans de la poésie d'images lui reprochent d'avoir écrit de la poésie d'idées et qu'on ne lui pardonne pas d'avoir été en même temps philosophe et poète, comme si ces deux mots s'excluaient. La philosophie a le don d'irriter les esprits amoureux d'expression extérieure, de formes sonores et de peinture palpable. Flaubert ne voyait dans les ouvrages d'Auguste Comte qu'une « Californie de rire ». M. Sully-Prudhomme n'admet pas un pareil antagonisme entre l'art et la pensée, et c'est dans ce sens qu'il a orienté une partie de son œuvre, sachant bien qu'il continuait la tradition de notre pays, le génie français classique, l'histoire même de notre poésie. Depuis le romantisme, on a confondu en France la poésie avec la versification et l'image avec la pensée. Il semble aujourd'hui que l'on n'est poète qu'à la condition d'être lyrique et que tout le génie des vers consiste dans la couleur. On oublie qu'il a existé avant nous une école de versification uniquement narrative, qui nous a donné de belles œuvres. La poésie étant une langue plus exacte, plus harmonieuse que la prose, pourquoi ne choisirait-on pas cette langue de préférence à la prose, lors-

qu'on veut traiter un sujet élevé, un discours profond ou des dissertations générales? Pourquoi n'y aurait-il pas une poésie philosophique comme il y a eu une poésie didactique? Si l'on met le vers au service de l'imagination, pourquoi ne pas le mettre au service de la raison, et ne pas envisager la poésie comme une forme de penser plus noble, qui précise l'idée en la fixant dans des rythmes, et resserre l'expression en la maintenant dans des mesures exactes? Un vers de définition est aussi bon qu'un vers plastique. Les vers de Boileau valent ceux de Ronsard. La perfection est une en soi et partout[1]. Pourquoi y a-t-il des vers comme ceux-ci :

La raison du plus fort est toujours la meilleure...
Rien ne sert de courir, il faut partir à point...
Aide-toi, le ciel t'aidera, etc.,

qui sont des formules algébriques, des axiomes, des pensées aussi courtes que le vers, des vers qui ne dépassent pas la pensée?

Il existe donc une langue d'idées en poésie, une langue parlée, abstraite, démonstrative, philosophique. L'image n'est après tout que l'idée

[1] « Un bon vers n'a pas d'école. » (Flaubert.)

à l'état d'enfance. A mesure que l'humanité a grandi, la définition a succédé à l'image, et le raisonnement à la comparaison. Voilà ce que s'est dit M. Sully-Prudhomme, et c'est au fond l'histoire de sa vocation poétique. Il a commencé par écrire des morceaux de comparaison où les images fleurissaient comme des fleurs très douces; puis peu à peu ce jeune homme, qui préparait à vingt et un ans son examen de Polytechnique, frappé par l'importance de l'idée, a fini par aimer le style de définition, la langue positive et précise, capable de formuler les nuances, d'énoncer les problèmes, de discuter la science. De nombreux exemples l'encourageaient à continuer pour son compte l'école de la poésie didactique. Lucrèce, en chantant l'univers et la matière, créait la physique de son temps, et ses divinations étonnent aujourd'hui nos savants. Virgile, quoi qu'on nous ait dit au collège, est bien plus artiste dans ses *Géorgiques* que dans l'*Énéide*. Hésiode a fait de la poésie généalogique dans sa *Théogonie* et de la poésie de calendrier dans ses *Travaux et les jours*. Louis Bouilhet n'aurait publié que les *Fossiles*, si admirés de Flaubert, qu'il resterait encore un grand poète.

Ce genre de littérature a toujours existé en France et ne s'est démodé que par l'abus qu'on en a fait. L'*Art poétique* de Boileau ouvre une série d'œuvres remarquables, entre lesquelles on peut citer le poème de la *Religion* de Louis Racine et l'*Essai sur la critique* de Pope, les *Saisons* de Saint-Lambert, les *Trois Règnes* et les *Jardins* de Delille, les *Mois* de Roucher, la *Navigation* d'Esmenard[1]. Au XVIIIe siècle, presque tout s'écrivait en vers, même les lettres. Il faut bien comprendre cette histoire de la versification française pour juger sans parti pris la poésie philosophique de M. Sully-Prudhomme, très différente de la poésie philosophique de Lamartine dans le *Chêne*, l'*Humanité*, l'*Immortalité* et tant d'autres inoubliables chefs-d'œuvre des *Harmonies*. Lamartine est partout lyrique. Il a plus que des images, il a des pensées de génie. Il ne peut parler d'infini sans grandir son souffle, sans déborder d'élan, sans retentir comme un tonnerre. La poésie philosophique de M. Sully-Pru-

[1] Ce genre de poésie a péri par son propre excès, après qu'on a eu publié une *Géométrie en vers* et un poème sur l'*Agriculture*, en imitation du poème de Priscien sur les *Poids et Mesures*.

dhomme est plus voulue, plus calme; elle est expositive, narrative, démonstrative. C'est chez lui, je le répète, une forme habituelle de penser, une langue exquise et savante, qui tire sa valeur de sa persistance, grandiose parce qu'elle insiste, frappante parce qu'elle dure. L'effet qu'elle donne est un effet général, toujours admirable de nuance et de précision, où éclatent les vers parfaits et que traversent de temps à autre d'éblouissantes clartés, des illuminations magnifiques. L'influence de Lamartine est visible dans l'exécution totale; mais si M. Sully-Prudhomme procède de Lamartine, on peut dire qu'il remonte jusqu'aux poèmes d'André Chénier, en particulier à l'*Hermès* et à l'*Invention*. C'est là sa filiation et son origine.

L'auteur de la *Justice* a, pour varier son inspiration raisonnée et positive, les mêmes raffinements, la même souplesse que pour exprimer les tendresses d'âme dont se composent ses poésies de réduction sentimentale, par opposition à ses larges poèmes philosophiques. Ses ressources de langue et de style sont inépuisables. On sent qu'il peut écrire en vers ce qu'il veut. C'est son langage naturel. Il le parle sans effort, sans préciosité et par vocation.

M. Sully-Prudhomme ne s'est pas contenté de faire de la poésie philosophique : il a été séduit par la Science, dont nous constatons depuis vingt ans les démentis et les faillites, mais qui triomphe quand même, qui fascine les intelligences, qui s'acharne éternellement à comprendre et à découvrir. La gloire de notre siècle scientifique sera d'avoir avoué ses défaites sans interrompre sa marche, et de demeurer tenace dans sa recherche, quoique lucide sur son impuissance. La science ne dogmatise plus, mais elle n'abdique pas. En se faisant l'écho de ses aspirations, M. Sully-Prudhomme est vraiment l'homme de son temps. Plus qu'aucun poète, plus que Victor Hugo peut-être, il résume l'état d'esprit de son époque; et il représente d'autant plus fidèlement le mouvement des idées, que son éducation première est sortie en grande partie de la science. Les préoccupations de la pensée moderne ont tellement pénétré la littérature, que le roman même est devenu scientifique. La poésie, à son tour, devait se laisser influencer par les méditations compliquées, par les interrogations éperdues qu'éveille la science considérée dans son ensemble et dans ses résultats. On

écrirait un volume, si l'on voulait énumérer les services que la science a rendus à la poésie. Elles se touchent et se mêlent, et leurs points de contact aboutissent au même infini. Newton et Képler étaient, au fond, des poètes ; ils ont eu la religion de leurs découvertes et ils sont demeurés des mystiques, tout en restant des savants. A ce degré de vision, la science n'a presque plus rien à faire avec les mathématiques. Comment dès lors refuser au poète le droit de réfléchir sur les découvertes de son temps ? Le ton apocalyptique avec lequel Hugo traitait ces questions, comme dans *Plein ciel* et *Saturne* [1], n'est pas la seule manière dont on puisse chanter ces mystérieux mondes du ciel où Lamartine a jeté les beaux cris de son immortel espoir. On peut être moins lyrique, plus positif, plus adouci ; on peut adopter une versification très simple et exprimer des sensations grandioses, sortir enfin de la pure imagination poétique pour se maintenir dans un style de définition exacte. C'est ce qu'a fait M. Sully-Prudhomme. Ses poèmes contiennent des frissons nouveaux, des tressaillements pro-

[1] Voir les *Contemplations* et la *Légende des siècles.*

fonds, comme dans le *Zénith*, l'*Amérique*, *Voie lactée* et les nombreuses pages des *Destins*. Les *Méditations* et les *Harmonies* de Lamartine nous prouvent que l'art doit compter avec la science et que la poésie a souvent tiré d'elle ses plus beaux effets. Bien des pièces de premier ordre n'existeraient pas, si l'on prenait encore le ciel pour une voûte d'azur piquée de clous d'or. La science a ébranlé la foi religieuse, mais elle a élargi l'âme. Elle a détruit les légendes, mais elle a découvert l'infini. Cet infini, que nous rêvons, que nous portons en nous, amant poète ou penseur, elle nous le montre, tangible, réel, peuplé d'astres, impossible à admettre et impossible à nier. Elle a ainsi créé pour l'homme un état de disproportion qui a offert à l'inspiration des ressources nouvelles.

Après avoir appris la concision technique et s'être façonné la main en traduisant avec une fidélité superbe le premier chant de *Lucrèce* [1], l'auteur de la *Justice* a trouvé des accents impérissables, soit qu'il s'insurge contre la science

[1] M. Caro considérait la préface de cette traduction comme un des plus beaux morceaux de philosophie qu'on eût écrits.

comme dans *Prélude*[1], une des plus belles choses qui existent en poésie, soit qu'il compare à la matière notre dignité pensante[2]. Qu'on ne s'y trompe pas, l'auteur de l'*Expression du beau dans les arts* n'est pas un illuminé. C'est un artiste sceptique, aussi loin de l'algébrisme de Pascal que de la vulgarisation de Fontenelle, s'inspirant de la science sans s'y astreindre, qui la réflète sans s'exalter et qui fixe le soleil sans vertige. On lui reproche d'avoir traduit en périphrases heureuses certains détails trop techniques, comme dans son vers célèbre sur le baromètre,

l'échelle où se mesure
La hauteur du voyage au déclin du mercure.

Le reproche est rigoureux. Si les vers de définition échappent parfois à sa plume, ils ne sont ni le but ni l'élément constitutifs de sa poésie philosophique ; et précisément, dans la pièce qui contient ce vers, dans ce tragique récit de la catastrophe du *Zénith*, c'est l'élan de la pensée qui domine, c'est dans l'infini que s'envolent les

[1] *La Justice.*
[2] *Ibid.*, 9e veille.

vers du poète, lorsqu'il dit que l'âme même de ces fiers savants veut monter plus haut, toujours plus haut, jusqu'à

..... jeter leur corps, dernier lest, à la terre,
Pour continuer l'ascension tout seuls.....

Voilà les sublimités qu'on lit à chaque page.

Le reproche de vouloir mettre les logarithmes en vers est donc immérité. On dirait que, de de nos jours, la poésie a peur de la précision. La réaction contre l'idée nette et la formule exacte est vraiment trop forte. Au lieu de chercher des rythmes nouveaux, au lieu de raffiner leur impressionnisme larmoyant, leur délayage pictural et sensationniste, nos jeunes poètes trouveraient du profit à étudier de près les poèmes sévères et positifs de M. Sully-Prudhomme. Ce qui le touche, ce qui le frappe, en résumé, ce sont les idées générales engendrées par la marche en avant de la science, les interrogations nouvelles créées par les découvertes récentes, les crises de pensée qui résultent de notre civilisation actuelle. L'auteur des *Destins* garde envers la science la même attitude d'esprit qu'il a en philosophie dans la préface de sa

traduction de *Lucrèce*. Il la reflète sans trop y croire ; il nous la montre sans nous l'imposer, et il en est affecté plus que convaincu. Son imagination en est impressionnée, parce que la science fait partie de la curiosité humaine, parce qu'elle représente la grande soif de recherche, parce qu'elle est, comme la rêverie des poètes, éternellement penchée sur l'éternelle nature. M. Sully-Prudhomme est tourmenté de science, mais il ne la prêche pas. Il y puise seulement ses motifs d'inspiration, comme il les prend dans tout ce qui est profond ou noble ; et voilà pourquoi sa poésie reste haute et ne tombe pas dans la facture stérile d'un Delille, qui, au lieu de *penser*, n'a jamais fait que *polir*. M. Sully-Prudhomme a toujours eu le tact de dédaigner ce qu'il y a de périssable et de caduc dans la science. Ses préoccupations sont éminemment générales et aboutissent presque toujours à des préoccupations vivantes de la destinée humaine, individuelle ou collective. L'infériorité de la science comme sujet de poésie, c'est qu'elle se rature, c'est qu'elle passe. Celui qui aurait chanté les vaisseaux de Louis XIV ou le télégraphe Chappe serait aujourd'hui démodé. Il

faut, comme Lucrèce, voir avant tout la nature, ou envisager la science avec la largeur d'esprit de Spencer, qui la compare à la religion et leur assigne à toutes deux un même but qu'elles n'atteindront jamais : connaître l'inconnaissable. Les plus belles pièces scientifiques de Sully-Prudhomme tirent leur effet de la hauteur de vue où se maintient sa pensée. L'ensemble de ses opinions philosophiques est d'ailleurs difficile à indiquer, parce qu'il est une suite d'impressions plutôt qu'une suite de principes et que sa poésie tient du cœur plus que du cerveau, s'attendrit au lieu de conclure et rêve au lieu de dogmatiser. Il le dit lui-même dans un sonnet où il se plaint du tourment que lui donnent les mille liens qui l'attachent aux choses. La sensibilité de son âme survit aux ravages de ses convictions. Sa foi religieuse est morte, mais il souffre de ne pouvoir plus prier [1] et il ne voudrait pas mourir sans prêtre [2] Il a les mêmes contradictions à l'égard de la science. Il célèbre ses promesses tout en sou-

[1] La prière (*les Epreuves*).

[2] Bonne mort (*les Epreuves*). Voir aussi : Défaillance et Scrupule (*les Vaines Tendresses*).

riant de ce qu'elle promet. C'est le don de s'interroger et de s'émouvoir que la science éveille en lui et qui transforme ses impressions individuelles en accents généraux et en sentiments humains. De là ces angoisses de pitié, cette commisération infinie, ces incertitudes de réflexion qui font de son œuvre philosophique, notamment des *Veilles* de sa *Justice*, une poésie si spéciale, si imposante, la poésie de l'idée pure. La foi qu'il garde est celle des poètes : la foi d'imagination. Il croit à la vie future, non en philosophe, mais en visionnaire, et il nous a même décrit le tableau de ses espérances d'outre-tombe dans son poème intitulé *le Bonheur*. Le rêve d'éternité qu'il nous peint, c'est le recommencement de nos tendresses terrestres, c'est la résurrection de l'amour, la passion revivant ses délices dans un monde inconnu, affranchi de nos écœurements et de nos lassitudes, la passion idéale, transfigurée, éternelle. Les théologiens nous promettaient des corps glorieux. M. Sully-Prudhomme nous promet la passion glorieuse... C'est un vrai cantique d'amour où deux amants, immortellement ressuscités à la vie, s'enivrent de parfums, de clartés, de

couleurs et d'harmonies. Et comme, chez M. Sully-Prudhomme, le poète philosophique ne ne se sépare jamais du poète de sentiment, l'auteur mêle aux ivresses d'âme, aux ivresses de la pensée, la félicité de savoir enfin le grand secret de la nature et des mondes, le *moi* de l'énigme matériel et moral, les clameurs venues de la terre, le cri des désespérés qui ont soif de vérité et de justice. Cette œuvre résume la poésie de M. Sully-Prudhomme, écrite avec son âme désirante et sa raison tourmentée. Il a beau, dans cette fiction sublime, supposer les problèmes résolus, il conserve l'inquiétude d'en instruire les autres. L'angoisse intime troublant toujours et quand même la sérénité intellectuelle : voilà ce livre et voilà l'auteur.

Certes, ce pessimisme raffiné ne ressemble pas aux cris de négation triomphante de Mme Ackermann, qui semble avoir voulu paraphraser le désespoir de Lamartine avec l'ironie de Musset. La révolte de M. Sully-Prudhomme s'est adoucie parce qu'il a aimé la science et qu'elle lui a donné un peu de sa paix et de son repos sérieux. C'est dans son *Bonheur* qu'on voit l'influence définitive, bouleversante et ras-

surante, de la science sur sa poésie. Le poème contient notamment deux longues pièces où sont résumées, dans l'une, l'histoire de la philosophie concluant au néant comme dans l'*Espoir en Dieu;* dans l'autre, l'histoire de la science renouvelant sans cesse l'éternité d'un effort sans résultat. Et dans ce livre reviennent les mêmes doutes que nous lisions ailleurs [1] ; l'auteur est en proie aux mêmes obsessions [2] ; il a les mêmes élans, les mêmes supplications vers le vrai qui se dérobe [3] ; il déclare que la science n'est qu'une foi d'illuminé [4]...

En résumé, M. Sully-Prudhomme incarne fidèlement son époque et l'état d'esprit de son temps. Personne n'a plus éloquemment traduit les divins tressaillements de l'âme aimante et souffrante. Il a trouvé des peintures de concentration et d'émotion qui resteront des chefs-d'œuvre de notre littérature. Il est de ceux que la postérité n'oubliera pas. En continuant la tradition lamartienne, il a prouvé qu'on pouvait

[1] Tourment divin, *le Prisme*.

[2] *Le Bonheur*, p. 269 (format in-18).

[3] *Ibid.*, p. 276.

[4] *Ibid.*, p. 294.

être un grand poète en dehors de l'école plastique, par la seule énergie méditative et la seule sensation psychologique. Son œuvre démontre que le cœur vaut l'imagination et que si les mots sont superbes quand ils sont des images, la langue des pensées vaut presque l'image, quand elle exprime à ce point les nuances et les profondeurs. Philosophe, M. Sully-Prudhomme nous oblige à reconnaître qu'on peut, sans cesser d'être artiste, chanter les plus abstraites aspirations de l'intelligence humaine et qu'on a le droit, en poésie, non seulement de peindre, mais de penser. Je crois que sa place sera glorieuse lorsqu'on écrira l'histoire littéraire de notre siècle. Son nom, comme celui de Leconte de l'Isle, ne sera pas éclipsé par la gloire de Lamartine et de Victor Hugo. L'auteur des *Vaines Tendresses* est de ceux qu'on lira toujours, parce que sa langue est parfaite et qu'il a la force et la vie qui font les œuvres durables.

ERNEST RENAN

ET L'INFLUENCE RELIGIEUSE

L'artiste chez Renan. — En quoi consiste sa nouveauté, son charme et son influence. — Sa science et sa poésie. — Originalité respectueuse et attendrie de son rationalisme. — Sa valeur comme historien. — En quoi il a créé en France une nouvelle disposition d'esprit religieux.

Quand Louis Veuillot mourut, la presse fut à peu près unanime à reconnaître le talent de l'écrivain et la valeur de son œuvre. Si en matière de politique on a pu montrer cette impartialité et ce sang-froid, pourquoi le même apaisement d'idées ne se ferait-il pas sur la tombe du penseur et de l'écrivain qui vient de mourir ? Je voudrais qu'on s'interdît toute discussion irritante, qu'on abandonnât même

un instant les antipathies ou les convictions, pour juger Renan en dehors des polémiques qu'il soulève, et pour apprécier son œuvre en dehors de la passion qu'elle inspire. D'autres nous ont décrit le Renan intime, le labeur assidu du savant, l'unité et l'effort constant de cette vie exclusivement consacrée à une œuvre dont on peut contester le but, mais dont on ne peut nier la valeur esthétique. Je voudrais seulement, dans ces quelques notes écrites à la hâte et au dernier moment, dégager les caractères intérieurs, les qualités constitutives, l'essence de ce talent.

Quelque opinion philosophique ou religieuse que l'on ait sur lui, l'auteur des *Origines du christianisme* est certainement un des penseurs les plus originaux et un des plus grands écrivains de notre siècle. Je suis convaincu que les mystérieux problèmes qu'il a voulu résoudre restent encore en question ; il les a agités, mais il ne les a pas résolus ; il les a tournés bien plus qu'expliqués ; il en a renouvelé l'examen, mais il n'en pouvait donner la solution ; son dilettantisme et son scepticisme le rendaient moins propre qu'un autre à chercher cette solution. Ce qu'il y

a de certain, c'est que Renan fut un artiste et un écrivain de premier ordre. Ces mots expliquent sa tournure d'esprit, son genre de science, le mysticisme de son incrédulité, sa force, sa portée, la raison de ses idées et de son œuvre. Comme savant, comme croyant, comme historien, comme philosophe, Ernest Renan est resté artiste et il l'a été à une hauteur où toutes les qualités de l'esprit s'unissent et se confondent. On a dit de lui qu'il fut un renégat, reproche bien injuste contre un homme qui certainement n'a jamais eu la foi. L'auteur de la *Vie de Jésus* n'a pas plus été croyant au grand séminaire qu'en dehors du grand séminaire. La foi est une adhésion intellectuelle, une soumission raisonnée de l'esprit. Ce genre de foi, Renan ne l'a jamais connue, ne l'a jamais soupçonnée, pas plus à Saint-Sulpice que dans sa chaire du Collège de France. Sa foi était une foi de cœur, de sensibilité, d'imagination, une foi d'artiste. A l'époque de la première jeunesse, la séparation n'est pas encore faite entre les facultés de l'âme ; l'imagination se confond avec l'intelligence, et l'élève qui devait écrire l'histoire rationaliste du Christ a pu très sincèrement s'imaginer qu'il

croyait ; mais l'erreur ne pouvait être longue. Cette foi sensitive et artiste qu'il avait étant jeune, il l'a gardée, il ne l'a pas abandonnée, elle l'a suivi partout, il en est resté séduit, subjugué, enchanté ; et c'est ce qui a donné tant de charme à ses négations, tant de poésie à sa critique, tant de sentimentalisme chrétien à son incrédulité ; c'est ce qui l'a rendu si dangereux à ceux qui, comme lui, ont cru avoir la foi de l'esprit lorsqu'ils n'avaient que la conviction imaginative. Ce serait un curieux travail de dégager ce qu'il reste de christianisme dans l'œuvre de Renan. On pourrait en tirer un livre d'édification orthodoxe qui satisferait les plus exigeants catholiques.

Il est inutile de rappeler ici le bruit que causa l'apparition de la *Vie de Jésus*. Ce qui fit le succès du livre, ce ne fut pas le sujet, qui n'était pas nouveau, même en France, ce fut la valeur littéraire de l'ouvrage, ce fut le style. Comme langue, comme art, comme exécution artiste, cette *Vie de Jésus* est un pur chef-d'œuvre. On peut regretter qu'un pareil talent ait été mis au service d'une destruction dogmatique, et nous comprenons les alarmes du parti catholique,

obligé de lutter, non plus cette fois contre une objection nouvelle, mais contre une séduction d'art, contre la plus insinuante des contagions, la contagion littéraire et romanesque. Dans les notes rapides qu'il nous est donné de publier aujourd'hui sur M. Renan, nous croyons devoir à tout prix écarter toute discussion religieuse. Ce n'est pas à nous de trancher un si grave débat; nous voulons rester dans la critique de métier, dans la critique dissective d'un talent, seul point de vue où toutes les opinions ont le droit d'être égales. Eh bien, le héros s'appellerait-il Çakyamouni ou Luther, s'il y a une vérité esthétique irréfutable, absolue, c'est que la *Vie de Jésus* de Renan est une œuvre littéraire de premier ordre, une œuvre considérable qui a apporté à l'art et à la langue un effort de plus, un sens nouveau, une évolution décisive, une sorte de transformation et de rajeunissement classique dans le métier d'écrire. Renan a produit beaucoup d'ouvrages; aucun ne dépassera celui-là ; c'est sur celui-là qu'on peut le juger et sur le premier volume de l'*Histoire d'Israël*. Nulle part, pas même dans *Marc-Aurèle*, pas même dans ses inimitables préfaces de *Job*, du *Cantique*

des cantiques et de l'*Ecclésiaste*, l'artiste n'a atteint une pareille magie de style, donnant l'illusion d'une perfection aussi naïve, aussi inconsciente, aussi naturelle. Cette fluidité perpétuelle d'inspiration et de tournure, cette souplesse à rendre les nuances dubitatives les plus insaisissables, ce je ne sais quoi de charmeur, de précis et de raffiné qu'on ne trouve ni chez Voltaire, qui n'avait que la facilité et la transparence, ni chez Rousseau, qui n'avait que l'antithèse et la rhétorique, cette grâce incomparable dans la phrase positive, cet effet continuellement obtenu par le mot moindre et l'épithète atténuée, cette égalité de souffle, cette discrétion dans l'abondance, cette tenue constante de ton, cette lumière sans coups d'éclairs, cette négation sans emportement, tout cela s'impose à moi comme du génie. J'ai beau être froissé, j'ai beau me dire que la valeur historique de cette œuvre est contestée, j'oublie ce que cet homme a écrit pour ne voir que la qualité de ce qu'il écrit ; cette voix d'artiste est si douce, que je n'entends plus l'écho des murs qu'elle fait tomber. La célèbre dédicace de cette *Vie de Jésus* est un chant rythmé, une musique céleste. Nous

n'avions pas encore eu, depuis Chateaubriand, de prose aussi belle.

Le rationalisme allemand lui a fait un crime d'avoir été artiste. Je ne vois pas ce que gagne la science allemande à être si mal digérée. Un savant ne mérite-t-il plus d'être lu, du moment qu'il devient lisible ? Est-il défendu à un incrédule d'avoir de la poésie et d'en trouver au christianisme ? Pourquoi Renan aurait-il dépoétisé ce qu'il niait; ou se serait-il interdit d'admirer ce qu'il rejetait ? On l'a accusé d'avoir fait du roman religieux au lieu de l'histoire religieuse ; mais pourquoi vouloir qu'il soit autre que lui-même ? Ne saurait-on être savant sans être aride ? Un talent est à prendre ou à laisser. L'originalité de Renan est précisément d'être un poète et un artiste doublé d'un savant. Parce qu'il n'avait pas la foi, il n'y a pas de raison pour qu'il n'eût pas d'imagination. Et c'est là le secret de son influence et de son rôle. Une partie de son œuvre restera littérairement, parce qu'il a formulé le *Credo* de notre siècle, il a incarné la tournure d'esprit de son temps, il a déterminé les inconsistances et les fluctuations de la pensée moderne. Ce n'est pas par ses attaques scienti-



tifiques que M. Renan a eu tant d'action sur le mouvement des idées religieuses contemporaines ; c'est au contraire par les côtés les moins positifs, les moins pratiques de son talent, par la suavité de sa prose, par sa mysticité libre penseuse, par son délicat optimisme, par ses contradictions d'intelligence et de sentiment. Son état d'esprit personnel subsistait certainement en germe dans les générations de son époque ; mais il a développé ce germe, il l'a étendu, et par lui cet état d'esprit est devenu général. A ce point de vue son influence est énorme. Il a été dans le domaine des idées religieuses ce que Victor Hugo a été dans la poésie et Chateaubriand dans la prose. Il n'a pas créé d'école scientifique ; il a créé une psychologie nouvelle, il a donné le goût des études religieuses; par l'attrait de sa littérature, il a inspiré de la religiosité aux incroyants et il a tempéré la vivacité de l'opposition rationaliste. C'est de lui que date ce sens religieux spécial qui consiste à regarder comme une nécessité morale le maintien d'un dogme auquel on ne croit plus. C'est depuis Renan que l'incrédule accorde sa sympathie aux croyances qu'il re-

pousse. Comme lui, il est devenu négateur sans passion, admirateur sans foi, adorateur imaginatif, chrétien impressionniste, partisan d'idéal pieux, ami de la religion, presque religieux.

Renan a ramené les esprits à la *Profession de foi du Vicaire savoyard.* On jurerait qu'il a passé sa vie à la décalquer. Il a été un Rousseau savant, et c'est beaucoup. Il n'a même pas eu le défaut de Rousseau, que d'autres appellent son hypocrisie, cette indignation rhétoricienne, cette éloquence de polémique toujours prête à la défense et à la riposte. L'auteur de l'*Histoire d'Israël*, si attaqué, si réfuté, si discuté, n'a pas une seule fois répondu à ses adversaires. Il a eu le bonheur de ne jamais sortir de la sérénité où il s'était retranché, et ce n'est pas un mince mérite de résister à cet entraînement et d'être à ce point maître de soi-même. Il s'est contenté de nier le christianisme sans essayer de le déshonorer comme Voltaire. On doit lui tenir compte au moins de cela. Il s'est cantonné dans une retraite de savant où aucun bruit n'arrivait à ses oreilles, et il n'a jamais répondu aux attaques que par le plus irritant optimisme.

Maintenant que son œuvre est close et que le

voilà couché dans sa tombe, dans quel état nous laisse-t-il ? Quel résultat a-t-il atteint ? A-t-il accentué l'irréligion ? Le mal qu'il a fait est-il si grand qu'on le dit ? A-t-il définitivement détruit la foi dans les cœurs ? Non, c'est le contraire qui est arrivé. Depuis ces dernières années nous assistons à une véritable rénovation religieuse, à une sorte de réaction mystique, qui n'est pas, si l'on veut, une revanche du dogme, mais un vrai besoin de sentiment. Les hommes mûrs reviennent sur leurs préjugés ; la jeunesse se reprend à aimer la poésie de la foi, son idéal esthétique, ses enseignements, ses mélancolies, ses enthousiasmes. On s'aperçoit que tout comprendre n'est pas seulement, selon un mot célèbre, tout pardonner, mais que c'est aussi tout aimer. L'influence de Renan sur la postérité nous apparaît bien différente de celle qu'exerça Voltaire. A la veille de la Révolution, l'incrédulité française renchérit sur l'incrédulité voltairienne, en faisant l'application brutale de ses négations philosophiques ; aujourd'hui, au contraire, on semble oublier l'opposition dogmatique de Renan pour ne se souvenir que du charme et de la beauté qu'il a laissés au chris-

tianisme. Ce dernier éclectisme qui nous manquait, l'éclectisme de la foi, on peut dire que c'est lui qui nous l'a donné ; il a découronné la religion, mais le respect nous en est resté ; il n'a rien détruit, et le goût de croire est plus fort que jamais.

La position militante que l'auteur de la *Vie de Jésus* avait prise dans la grande lutte des idées contemporaines a empêché ses adversaires, et quelquefois ses amis, d'apercevoir son mérite de savant qui est réel, et ses incontestables qualités d'historien. En mêlant l'exposition du dogme à l'exposition historique, l'auteur de l'*Antéchrist* a créé une méthode féconde en aperçus et que ses contradicteurs eux-mêmes, MM. Le Camus, Fouard et Vigouroux, ont adoptée sans réserve. L'apologétique chrétienne a en ce sens profité de ses attaques, en traitant néanmoins le dogme comme une chose distincte de l'histoire, au lieu d'expliquer l'un par l'autre. La croyance dans une direction providentielle des affaires de ce monde ne doit pas empêcher d'avouer que la philosophie négative de l'histoire a chez Renan une certaine grandeur. La destinée de la pensée humaine sera d'hésiter éternellement

entre la philosophie de Bossuet et de de Maistre, et celle de Taine et de Renan. Si c'est une élévation d'esprit de reconnaître partout le doigt de Dieu, c'est aussi une inclination naturelle à l'homme de constater comment partout Dieu se cache, et c'est une faiblesse bien excusable de n'entrevoir que les lois naturelles derrière lesquelles il a voulu dissimuler sa puissance. On n'a pas assez remarqué que parmi les négateurs philosophiques du christianisme, l'auteur de l'*Avenir de la science* et de la *Vie de Jésus* peut passer jusqu'à un certain point pour un timide et un modéré; il n'a jamais nié catégoriquement la possibilité du miracle : il s'est borné à prétendre qu'aucun miracle n'avait été scientifiquement constaté. Cette concession lui a valu le désaveu et les attaques de tous les savants matérialistes. Depuis Strauss jusqu'à Patrice Larroque, tous exigent qu'on admette *a priori* l'impossibilité du miracle, parce qu'ils entrevoient clairement que sans cela la porte demeure ouverte aux affirmations chrétiennes. La façon dont Renan a tenté d'expliquer les faits surnaturels est une véritable innovation en matière exégétique pure. Schleimacher frisait presque

la supercherie en voulant reconstituer le détail du fait naturel supposé. Renan a pris les faits naturels en bloc et, il l'avoue en propres termes, il a essayé de nous dire d'une façon générale « comment les choses ont pu se passer ». C'est chez lui non plus la négation matérielle ou l'explication mythique, sauf quelques exceptions regrettables, comme le miracle de Lazare ; c'est l'analyse d'un état d'esprit, l'examen de certains moments de l'humanité par l'étude des milieux, des psychologies, des caractères et des ressemblances. Réduire sa science à montrer « comment les choses ont pu se passer », c'est une prétention bien modeste qui justifie les fréquents insuccès de ses tentatives ; mais c'est une nouveauté que les Allemands ont eu le tort de ne pas prendre assez au sérieux, eux qui croient ressusciter une époque en accumulant l'érudition et les paperasses.

Renan a voulu surtout *faire de la vie*, parce qu'avant d'être savant, il était artiste, et que son scepticisme ne l'empêchait pas de sentir. C'est la première fois qu'un cerveau de savant a montré un tel talent dans les nuances et dans la peinture. Quelles merveilleuses pages, cette

description d'Antioche, ces nuits de Génésareth, sa décomposition du monde romain, ses martyrs de Lyon et son magnifique portrait de Marc-Aurèle ! Je ne connais rien de plus achevé, de plus artistique, de plus profond comme sens légendaire, de plus suave comme exécution imprécise, que le premier volume de l'*Histoire d'Israël*, si discutable au point de vue orthodoxe. Moins il a de documents, plus cet admirable écrivain semble sûr de son analyse ; il n'apporte pas à l'histoire la multitude de faits que M. Taine collectionnait avec une si minutieuse patience ; il n'a ni la marque profonde ni la saillie d'idées de Tacite ; il n'a pas non plus les pensées colossales de Chateaubriand, la sagacité décisive de Montesquieu : ce qu'il apporte, c'est l'entente merveilleuse des époques, la délicatesse des aperçus, le raffinement des nuances, l'intuition des milieux, les résurrections psychologiques, l'art des conjectures, le sens de tout ce qui est intérieur et intangible. L'histoire est un art, comme la peinture : il y a des historiens coloristes, penseurs, dessinateurs ; il existe en histoire, comme dans les paysages, des demi-teintes et des pénombres ; eh bien ! c'est là que

Renan excelle. Ses tableaux même les plus positifs ont quelque chose de vague, d'indécis, quelque chose de charmeur qui vient de lui. C'est par ces qualités d'art toutes nouvelles qu'il a rendu l'histoire accessible au grand public et qu'il a rajeuni l'attrait d'un genre de récit souvent rebutant par l'excès d'érudition. Je ne parle ici, bien entendu, que de Renan considéré comme historien en dehors du dogme, seul titre où l'éloge à lui décerner me paraisse relever de la critique littéraire. On ôterait de ses livres toute la partie exégétique qu'il resterait encore chez lui un historien de valeur. On peut même regretter qu'il ne s'en soit pas tenu à l'histoire exempte de controverse et qu'il n'ait pas écrit, par exemple, celle du peuple grec, qui l'a toujours tenté et où il eût été admirable. La perfection avec laquelle il a mis en œuvre les documents les plus arides et qui fait de son introduction de la *Vie de Jésus* un chef-d'œuvre de langue française, prouve la supériorité qu'il aurait eue dans un sujet comme l'histoire grecque, où ses qualités artistes eussent été tout à fait à l'aise. Son histoire du christianisme est de l'histoire faite avec de la littérature et de la poésie.

Je suis convaincu pour ma part qu'il y a dans la personne et la vie de Jésus-Christ une marque mystérieuse, humainement inexplicable. Je crois donc que la tentative d'explication rationaliste de M. Renan ne survivra que par le style et la séduction de l'art. Il a été un grand écrivain et ce grand écrivain a eu le bonheur d'être un savant. Voilà, je crois, ce que la postérité dira de lui.

M. F. BRUNETIÈRE

ET LA CRITIQUE D'AUJOURD'HUI

La critique de métier et d'érudition. — La doctrine et les idées de M. Brunetière. — La critique scientifique. — Progrès que M. Brunetière a fait faire à la critique. — La critique de métier réalisée par les idées. — Influence de M. Brunetière. — Ses convictions.

C'est une tâche délicate que de vouloir résumer en quelques pages la physionomie littéraire d'un homme qui a écrit des volumes, et de juger en raccourci une carrière déjà longue par le labeur et importante par l'influence. On peut apprécier comme on voudra le nouvel académicien, mais il faut reconnaître que par son seul talent il a réussi à être quelqu'un, à une époque où le talent n'est presque plus nécessaire pour

devenir quelque chose. Directeur de la *Revue des Deux-Mondes*, membre de l'Académie française, conférencier à l'École normale supérieure et à la Sorbonne, M. Brunetière a transformé les traditions de la critique doctrinaire et idéaliste, et, au nom du classicisme universitaire érudit, il s'est jeté dans la mêlée contemporaine, intransigeant, dur à l'attaque et à la riposte, avec une crânerie et un courage qui ne s'est pas démenti. Il a nettement tourné le dos au mouvement contemporain, et il s'est mis ainsi à marcher et à frapper, bardé d'esthétique, hérissé d'érudition, tacticien littéraire, rigoriste de l'art, guerroyant et intraitable, sourd à la voix de son temps et provoquant des batailles dans notre monde littéraire habitué depuis si longtemps au calme plat. On se rappelle l'incident Baudelaire et ce qui s'est écrit à cette époque à force de verser de l'encre, on faillit verser du sang.

M. Brunetière représente le parti conservateur en critique. Il a contre lui l'école réaliste, les jeunes générations avides de renouvellements et de nouveautés, un nombreux public accoutumé à admirer Flaubert et ses descendants, le courant

même des idées d'art qui nous porte vers l'assimilation et la compréhension immédiate des œuvres, les tendances de la nouvelle critique lasse d'investigations et qui demande à s'approprier enfin la moelle et la substance des talents. Pourquoi cet antagonisme? Comment expliquer la conviction et les théories de M. Brunetière? Quel est son rôle au milieu de notre temps? A quelle impulsion intellectuelle obéit-il? Quels sont les principes constitutifs de sa tournure d'esprit? En quoi consiste son talent et comment peut-on le décomposer? Les journaux nous ont donné son discours de réception, sa biographie, la nomenclature de ses œuvres, son travail, l'homme et le conférencier. Restons, quant à nous, dans le domaine de la psychologie. Faisons de l'anatomie critique; analysons ce penseur que j'estime, mais qui me fâche; pénétrons les procédés et la foi littéraire de cet écrivain qui, par son autorité, s'est fait une situation exceptionnelle dans notre littérature contemporaine. Un article de revue n'est pas un article de journal. Nous jugerons M. Brunetière avec la plus grande impartialité, puisqu'il s'agit ici, non de le combattre, mais de l'expliquer; et que,

si l'œuvre est ouverte aux discussions, l'homme garde son mérite et sa valeur. Nous le lui disions un jour à lui-même, en lui demandant s'il ne pensait pas qu'il y eût en art un point commun, un aboutissement définitif où les esprits critiques doivent tôt ou tard se rencontrer et s'entendre : — « Non, nous dit-il, je crois que les tournures d'esprit sont irréductibles. » Tout M. Brunetière est dans ce mot.

Sa force a été d'avoir été irréductible. Grâce à une somme de lecture inouïe et à une incroyable puissance de travail, il s'est formé des convictions et il n'a plus varié. Il a dit ses raisons — car il en a — et il a entrepris de démontrer qu'il avait raison. C'est une personnalité critique bien curieuse et bien originale, par ce temps de compromissions et de concessions.

Nous l'appelions tantôt un conservateur en critique. A le bien examiner, ce conservateur est pourtant un révolutionnaire scientifique qui eût scandalisé l'aimable Nisard, le synthétique Villemain et le méthodiste Saint-Marc Girardin, tant il est vrai qu'on est toujours de son temps et que les fleuves emportent toutes les résistances. Laissons de côté ses volumes de *Questions*

de critique, ses productions hebdomadaires et arrivons à sa théorie primordiale, à ce que j'appellerai le noyau même de son talent. Ce noyau, ce premier principe, ce qui constitue enfin le mérite et le titre de M. Brunetière, c'est d'avoir appliqué la théorie de l'évolution à la critique et aux productions littéraires. Voilà le pivot autour duquel se groupent toutes ses idées; voilà ce qui donne la vie à son œuvre, sa découverte propre, dont on peut suivre la progression dans ses conférences sur le théâtre avant Corneille, dans son cours de littérature à l'École normale, dans ses *Études sur la littérature*, et que l'on retrouvera dans ses leçons à la Sorbonne sur Bossuet et son temps[1].

On peut contester l'opportunité d'une pareille méthode, au moment où son application aux sciences naturelles est battue en brèche par un mouvement de réaction qui compte Virchow à sa tête; mais enfin cette méthode, qui surenchérit sur la *zoologie* et la *climatérologie* littéraires de Taine, peut donner de féconds résul-

[1] « Ce que je veux, a dit M. Brunetière, c'est une critique qui se fonderait sur l'histoire naturelle de Darwin et d'Hæckel. »

tats, car elle constitue quelque chose de très séduisant, une clef nouvelle, une sorte de descendance et d'engendrement des genres, qui naissent, croissent, se développent, meurent ou se différencient. On comprend le parti que peut tirer un homme de travail et de lecture d'une pareille théorie, si souvent d'accord avec les écoles et les faits. C'est le plus grand pas qu'on ait fait vers le grand *desideratum*, la critique idéale, la critique *technique, de métier*.

Il restera à M. Brunetière la gloire de s'être le plus rapproché de cette critique intime et définitive. Entre les mains d'un homme exclusif, d'un artiste, d'un producteur *de la partie*, la théorie de l'évolution eût été illuminatrice et efficace. Elle eût « brisé l'os » du talent et elle fût allée jusqu'à « la moelle », au lieu de ronger autour, comme elle le fait depuis cinquante ans. S'il l'a élargie et approfondie, M. Brunetière est néanmoins demeuré et devait demeurer dans la critique d'érudition, dans la critique d'idées, de classifications, de méthodes, d'appréciations générales, parce qu'il n'a pas écrit de vers ni de romans ni de théâtre. Il donne l'illusion du

métier, parce qu'il est très renseigné et très minutieux, et qu'au lieu de ranger tout en gros, il examine tout à la loupe. La part de mérite qui lui revient est énorme ; mais enfin ce n'est pas encore de la critique *adéquate*, décomposant les substances et les procédés. C'est toujours de la critique universitaire et d'érudition, supérieure cette fois. Or, cette critique a donné, je crois, tout ce qu'elle pouvait donner : la portée sociale des productions écrites, la littérature vue à travers l'histoire, la multiplicité des rapprochements et des éclaircissements, les renseignements biographiques ou bibliographiques. Ce qu'on ne nous a pas encore montré, c'est en quoi consiste techniquement la différence de style de tel ou tel auteur ; tout compte fait, après avoir lu nos histoires littéraires, on peut croire, très naïvement, que Voltaire écrit comme Diderot, Rabelais comme Montaigne, Buffon comme Bernardin. La critique a jusqu'à présent rôdé *autour de la maison ;* elle l'a décrite sous toutes ses faces ; mais elle n'a pas encore songé à prendre une clef pour y entrer. Connaissez-vous quelque chose de plus incolore et de plus à côté que les *Études sur les tragiques grecs* de M. Patin ?

Voyez à quelle insuffisance critique aboutit la science des frères Croiset, qui sont en train pourtant de nous donner une très belle histoire de la littérature grecque. On croit rêver quand on entend le monde savant nier, au nom de l'érudition, l'unité et la personnalité d'Homère, en accumulant des raisons qui, appliquées au *Don Quichotte*, démontreraient aussi bien que Cervantès n'a pas existé. Il ne manque plus qu'un effort à la critique pour abandonner le terrain de l'art, devenir allemande et publier des histoires de la littérature latine comme Teuffel, ou comme cet Américain, prendre vingt secrétaires et leur faire dépouiller en un mois des volumes innombrables. Il y aura ainsi toujours antagonisme entre l'art et la critique, les auteurs et les juges, parce que l'évidence artiste n'a rien de commun avec la démonstration critique, de même qu'on n'arrive pas à la foi par l'exégèse. Pour juger le *dedans* d'un talent, il faut communier avec lui, et cette communion exige un sens spécial qu'aucune science ne donne. L'art, comme le cœur, a « ses raisons que la raison ne connaît pas ».

La théorie de l'évolutionnisme inaugurée par

M. Brunetière est une transformation qui fait de la critique quelque chose de plus rigoureux, où il entre une part très scientifique de métier dans les vues d'ensemble ; mais cette innovation est toujours une critique d'idée. C'est une classification plus exacte, qui serre de plus près les éléments du problème, mais c'est une classification ; méthode pouvant élucider certains faits, mais à laquelle on aurait le tort de vouloir soumettre tous les autres faits. Prenons deux exemples chers à M. Brunetière. Exposer l'évolution de la tragédie, sa naissance, Jodelle, Garnier, Hardy, Rotrou ; son apogée, Racine, Corneille ; sa décadence, Voltaire, Crébillon, Du Belloy, etc., c'est constater une série de faits littéraires. Qu'ils s'éclaircissent par les goûts, les influences et les milieux, c'est très vrai ; mais après Racine un génie eût pu éclore qui eût renversé toute la théorie[1]. Prenons un autre exemple. M. Brunetière croit voir dans notre poésie lyrique actuelle le résultat d'une évolution de

[1] C'est ainsi qu'après la décadence des troubadours et l'extinction définitive de la littérature provençale à la suite des siècles, nous avons eu *Mireille* de Mistral, dans une langue que la critique ne jugeait plus capable de produire un poème.

l'éloquence de la chaire, qui s'est perdue avec Massillon, qui se retrouve dans Rousseau et à laquelle celui-ci a ajouté le goût de la confidence personnelle, le lyrisme de la passion et le sens de la nature. N'est-ce pas là sacrifier l'essence et l'origine mêmes du talent de Rousseau et tomber dans l'erreur de M. Villemain, qui s'obstine à appeler Rousseau un grand orateur, alors que Rousseau est exclusivement un grand écrivain ? L'origine de Rousseau est pourtant bien claire : il est une résultante. Nourri de la lecture de Plutarque pour les idées, de la lecture de Richardson pour l'amour, et des conseils de Diderot et de Duclos qui l'ont poussé, ce dernier surtout, à écrire « du singulier, du paradoxe, du nouveau à tout prix » ; nourri comme écrivain (c'est lui-même qui nous le dit) de la lecture de Saint-Évremond et de Montaigne, Rousseau est un Saint-Évremond agrandi et un Montaigne rhétorisé. Saint-Évremond n'avait mis que de l'esprit dans son style à antithèses, Rousseau y mit de la passion et de l'éloquence. Mais cette éloquence est aussi toute dans Montaigne, dont il a la forme et la coupe de phrases, polie, condensée et mise à point. Au surplus,

le philosophe de Genève ne fut jamais qu'un artiste. Voilà le grand mot[1].

Tant que la critique n'aura pas analysé, comparé, démontré la substance des talents, les procédés d'écrire, les origines et les filiations, ce que les auteurs apportent, ce qu'ils ont pris et à qui, les descendances des écrivains les uns par les autres, la critique n'aura rien fait et ne sera qu'un exercice d'esprit, un piétinement d'amateur, un farfouillage de savants, un caprice de variations imaginatives, une épigraphie d'idées. Il est bon, par exemple, de rechercher, comme l'a fait M. Nisard, les sources de Molière. Mais pourquoi ne pas montrer le métier, la forme, la phrase et le procédé de dialogue qu'il a pris entre autres à Larivey et à Plaute surtout ? Pourquoi ne pas exposer la même filiation technique entre Larivey et les auteurs qu'il a traduits, entre Molière et Regnard, qui a fait si souvent en prose du plat pastiche de Molière ?

[1] Il y a, dans Montaigne, des centaines de morceaux qui, désorthographiés, sont du pur Rousseau. On pourrait suivre ce décalque d'Amyot à Montaigne, de Montaigne à Saint-Évremond, Pascal, Rousseau jusqu'à Lamennais, dont l'*Essai sur l'indifférence* est un pastiche cynique du style de Rousseau.

Je m'étonne que la théorie de l'évolution n'ait pas amené M. Brunetière à étudier la théorie de l'engendrement des talents les uns par les autres, l'évolution et la filiation des procédés à travers les genres, bien plus que l'évolution des genres eux-mêmes. Je crois que l'avenir de la critique est là, dans l'étude technique du métier. Les malentendus, les différences d'appréciation, les classifications, tout cela tombera, et la science littéraire sera entièrement renouvelée, le jour où l'on reconnaîtra qu'il y a en art une unité et une permanence d'écoles, d'exécution, d'esthétique ; le jour où l'on aura montré que Flaubert est plus classique que Fénelon [1] et que Boileau [2]. Toutes les histoires de la littérature sont à refaire. C'est par le dedans, et non plus par le dehors, qu'il faut se décider à examiner l'art, si l'on veut enfin savoir, non plus ce qui regarde l'art, mais ce que c'est que l'art. On peut dire

[1] L'influence de Fénelon a été néfaste dans notre littérature. Il a démarqué, atténué et décoloré l'antique. On n'a, pour s'en convaincre, qu'à comparer dans la traduction de Leconte de Lisle les chants de l'*Odyssée* que Fénelon a si froidement transposés dans son *Télémaque*.

[2] N'oublions pas cependant que Boileau fut en critique un révolutionnaire et un novateur réaliste et qu'il a tenu tête à toute la littérature officielle de son époque.

qu'il est aujourd'hui impossible de trouver quelque chose de nouveau en matière de critique, si on n'examine pas le *dedans* des talents. Il y aurait un volume à écrire sur cette idée d'un nouveau cours complet de littérature, où seraient enfin expliqués la genèse et l'art du dialogue, la facture intrinsèque du style, la décomposition du sens de la nature et de l'imitation; en quoi réside la personnalité de métier de chaque auteur, pourquoi il y a des auteurs assimilables et d'autres qui ne le sont pas; pourquoi il y a un ton de style par siècle; s'il n'y a pas un recommencement des procédés plutôt qu'une évolution des genres à travers le trompe-l'œil des écoles et des époques. On saurait alors que les talents se produisent moins par les milieux et les temps que par filiation et descendance entre eux; on pourrait arriver à démontrer l'art mathématiquement, presque physiquement, et on en finirait peut-être avec les écoles, si on savait qu'il n'y a plus qu'une école. Le public serait enfin admis à juger le problème, non plus à l'aide de l'histoire, de la philosophie et de l'érudition, mais par ses seules lumières, quitte à renoncer à comprendre, s'il n'a pas de lumière. Et qu'on

ne dise pas que la technicité serait parti pris chez un critique. Qui a mieux loué Boileau et les classiques que Flaubert? Qui a mieux parlé peinture que Fromentin et Delacroix? Le romantisme de Berlioz l'empêchait-il d'admirer Méhul? Que de beaux points de vue dans les lettres de Voltaire sur la tragédie! Maupassant louait *Paul et Virginie.* Quelle multiple compréhension chez Balzac!...

Ce que je voudrais que l'on fît, ce serait de l'art pour l'art en critique, dire la vérité au public et initier les débutants, en leur apprenant d'un coup ce qu'ils mettent des années à savoir et quelquefois à ne savoir qu'à demi. La preuve qu'il y a une vérité en littérature, un noyau indestructible, et par suite un *criterium* et une seule école, c'est la suite des ouvrages immortalisés par la postérité. Les systèmes de critique passent; les œuvres restent, et elles restent par quelque chose de permanent et d'immanent qui est en elles. C'est ce que La Bruyère indiquait lorsqu'il disait qu'il y avait un bon et un mauvais goût et qu'on pouvait disputer là-dessus.

Si Taine eût bien compris cela, sa critique, qui est pourtant de premier ordre, n'eût pas si

vite vieilli. Pourquoi en littérature retournons-nous aux anciens, et en peinture aux primitifs, sinon par cette unité et cet éternel recommencement technique dont je parlais ? Pourquoi s'avise-t-on si peu de développer ce point de vue et de lutter corps à corps avec son sujet ? La technicité n'a jamais dépassé le grammairisme avec la Harpe, la gronderie avec Geoffroy, le morceau d'amateur avec Nisard, le dilettantisme avec Sainte-Beuve, le bons sens bourgeois avec Planche, la magie descriptive avec Saint-Victor, l'imagination avec Gautier, la morale avec Pontmartin. Nous avons certes aujourd'hui des critiques de talent qui ont approfondi à leur manière les anciens problèmes littéraires, et parmi eux M. Brunetière est un de ceux qu'amis et ennemis apprécient sincèrement. Mais en dehors des questions de personnes, le compte rendu n'est-il pas en train d'envahir la critique, et la causerie du journal n'étouffe-t-elle pas l'art ? La critique doit désormais entrer dans l'explication franchement technique de la littérature, si elle veut définitivement écarter le reproche d'impuissance que lui ont fait avec tant de dédain des artistes supérieurs comme Lamartine...

C'est la faute de M. Brunetière si, en voulant peindre son portrait, notre pinceau s'égare un peu sur les contours du cadre. M. Brunetière a remué toutes les idées et il fait énormément penser. Il a jugé tant d'écoles et tant d'auteurs, que c'est presque encore parler de lui que de parler des autres. On peut lui pardonner sa sévérité pour les contemporains en faveur de sa prédilection pour les classiques. Son influence a profondément élargi la critique. On peut dire qu'il a inauguré, par l'*érudition* et par les *idées*, la critique de métier. Il a sur Bossuet et notamment sur Massillon des études d'une perspicacité et d'une science de démonstration qui sont admirables. Il a fait de la dissection littéraire d'une profondeur étonnante; ce sont ses meilleures pages et ç'est son plus beau titre. Quelles que soient ses opinions et ses divergences, il a un tempérament de critique admirable.

Il a mis d'ailleurs trop de franchise dans ses répulsions comme dans ses admirations pour que les adversaires de son école puissent lui en vouloir, et il a assez de talent et de gloire pour n'avoir pas depuis longtemps oublié les attaques. Si c'est un mérite d'être admiré, on n'est jamais

attaqué sans mérite, et il me semble que c'est donner à M. Brunetière une preuve d'estime que d'oser quelquefois ne pas être de son avis. Le soc du laboureur rencontre parfois des rochers : on ne remue pas l'esprit de son temps sans heurter des résistances et des malentendus. En appliquant étroitement, comme il le fait à la littérature contemporaine, les théories de l'évolution, nous sommes persuadé que l'auteur des *Questions de critique* sera de moins en moins choqué par nos procédés et nos écoles. En tout cas, personne, croyons-nous, ne mettra en doute sa sincérité esthétique, sa probité littéraire et son érudition persévérante.

JULES VALLÈS ARTISTE

Le talent de Jules Vallès. — C'est uniquement un artiste et un littérateur. — Le révolutionnaire et le révolté. — Explication de ses idées d'après sa vie. — Vallès a-t-il été sincère? — Avait-il des convictions en dehors de la littérature? — Pourquoi il a haï la société. — Ses procédés d'écrivain. — Comment il s'est formé. — Sa valeur. — Est-il un grand écrivain?

En 1885, à la mort de Jules Vallès, le parti socialiste, on s'en souvient, organisa une manifestation bruyante en l'honneur de celui qui fut l'agitateur de la Commune et l'écrivain de l'insurrection sociale. Le rédacteur populaire du *Cri du peuple* laissait derrière lui un passé de protestations et de misère, la légende d'un exil militant, le souvenir d'un ennemi de l'Empire et l'exemple d'une haine irréconciliable contre la bourgeoisie et la société. Ceux qui tentèrent

d'envelopper son cercueil d'un drapeau rouge ne se souvenaient que de l'*Insurgé*. Mais Jules Vallès n'a pas seulement tenu un drapeau, il a tenu une plume. La rumeur politique s'est éteinte autour de son nom ; sa réputation littéraire mérite de lui survivre. L'auteur de l'*Enfant* a devant la postérité des titres plus sérieux que le politicien. Maintenant que les rancunes se sont apaisées et que la critique peut appliquer aux vaincus l'impartialité de l'histoire, il serait temps, je crois, de sortir ces titres de l'oubli, de les examiner et de les classer.

On se fait généralement une fausse idée des hommes politiques. On les croit des sectaires ou des illuminés. Les approche-t-on, — je parle des plus fougueux — ce sont des hommes comme les autres, plus naïfs, plus malheureux, dignes de pitié, non sans excuse, illusionnés, rarement méchants. Les membres du comité du *Salut public* de 1793 étaient de bons pères de famille, qui aimaient leur intérieur et allaient pleurer aux pastorales dramatiques qu'on jouait à cette époque.

Jules Vallès, lui, malgré ses périlleuses compromissions dans le parti de la Commune, qui

le nomma maire de la Villette, ne fut pas précisément un révolutionnaire ; il fut un révolté. L'esprit de révolte réside dans l'effervescence imaginative. L'esprit révolutionnaire, c'est la révolte passée à l'état d'action. L'auteur de l'*Enfant* et du *Bachelier*, ces deux volumes d'une brutalité si exquise, fut le contraire d'un homme d'action. Comme écrivain, il a prêché la rebellion dans des articles incendiaires; comme homme d'action, il n'a jamais su se résigner ni se décider. Il l'avoue à chaque page de son *Insurgé*. Il passe son temps à *blaguer*, à démissionner, à se donner et à se reprendre, doutant du succès, humilié de la défaite, dégoûté des personnes, fuyant la lutte et crâne au péril. Jamais il ne sait s'il faut gémir ou s'il faut rire, et il semble avoir adopté la devise de Figaro : « Rire, de peur d'être obligé de pleurer. » C'est qu'il apporte dans la mêlée politique l'irrésolution et l'impressionnabilité d'un *homme de lettres*. Il a beau être brave, il n'a jamais compris la guerre sociale que la plume à la main. C'est son arme. Les vrais fédérés, les septembriseurs de l'époque, ne se gênaient pas pour lui dire qu'il aimait mieux répandre de l'encre que de ré-

pandre du sang. Quand on examine son rôle pendant la Commune, les étapes découragées qui se terminent par sa fuite ironique sous un déguisement d'ambulance, on est tenté de se dire : à quoi bon ? Oui, à quoi bon entraîner le peuple pour douter du résultat ? Tant d'efforts dans l'insurrection pour récuser le but atteint, pour déclarer que tout est à refaire, que les chefs sont incapables, qu'on a tort de fusiller et que les révolutions sont des actes d'indiscipline stérile ? Les hommes d'action n'écrivent pas tant.

Au fond, que voulait Jules Vallès ? Quel a été son idéal, sa foi ? De ses trois volumes écrits à l'emporte-pièce, de ses récits notés au courant de la plume avec l'incision mordante et le rire agressif, il serait difficile de dégager un programme, une théorie, un principe. Ne se battant pas pour ses idées, peut-être s'est-il battu pour celles des autres ? Mais il raille les idées des autres comme il raille les siennes propres, et il a l'air de s'en moquer, même quand il paraît les défendre. Non seulement il ne croit à rien, mais il plaisante les croyants, et revendique la liberté de blasphémer dans son propre temple. Sa foi

politique, c'est d'être pour les humbles, pour le peuple, pour les déshérités et les misérables. Il a la haine de la société, parce qu'il en a souffert, et il crie ses rancunes parce que sa blessure morale saigne encore. Hors de là, vous ne trouverez chez lui rien de précis, aucune page motivée, pas une revendication nette.

Que l'amour des malheureux fût son programme, je le veux bien ; mais ce n'est pas un programme, c'est une prétention commune à tous les partis, qui ne diffèrent que sur la façon de l'appliquer. C'est une disposition d'âme, une sorte de pessimisme charitable, une inclination fraternelle dont on peut tirer des sensations, des cris de colère, tout le remous d'âpre sensibilité qui remplit ces trois volumes comme les vagues d'une tempête ; mais le vrai révolutionnaire méprise ces déclamateurs bien intentionnés, qui n'ont pas la force de formuler leur volonté et qui n'ont dans le cœur que de l'inconsistance fiévreuse, au lieu de l'énergie virile qui pousse à la barricade pour une utopie et trace un mot d'ordre avec du sang.

L'auteur de l'*Enfant* était mal à l'aise dans le milieu même que rêvait son désir de justice et

de revanche. Il n'a jamais pu s'accommoder à l'obéissance et à l'enrôlement. Le crime lui faisait horreur et le sang lui répugnait. Il avait assez de verve pour être Tyrtée, mais pas assez d'audace pour être Danton. C'était un timide, qui ne se passionnait que dans ses phrases. Le moment venu, il marchait, parce qu'il était brave; mais, lui que la mort n'eût pas fait broncher, il reculait devant la vie, par répugnance naturelle à prendre un parti. Il passa sa jeunesse à chercher sa voie, et il traîna jusqu'à la fin la même indécision compliquée, qui n'excluait chez lui ni l'entraînement ni le coup de tête.

A mon sens, il fut un faux révolutionnaire, parce qu'il ne fut pas un illuminé, comme Blanqui ou Barbès, qui ressemblent à des inquisiteurs rouges. N'ayant ni le temps d'apprendre ni le courage de se faire une conviction dogmatique, il fut un jacobin par boutade, un ironiste de la misère, l'ami sincère des souffrants, un athée de la religion révolutionnaire, un impatient dans la défaite, un inquiet dans le succès, un rancunier du malheur, un lucide destiné à peindre ce qu'il voyait, à jeter sa colère dans les

foules et son âme en pâture dans un livre. De là l'ondoyante physionomie que prend cet *emballé* quand les événements le débordent. Sa verve drolatique raille Ferry, Thiers, Gambetta, Rochefort, le peuple même, le peuple souverain. Sa peinture de la Commune, où, en dehors du journalisme, il joua d'ailleurs un rôle effacé, tourne à chaque instant à la charge grotesque; à ce point qu'on ne sait plus si l'auteur rit de mépris ou se fâche de colère. Il n'a ménagé personne, pas même les siens et lui-même, et ce qu'on voit le mieux dans cet *Insurgé*, ce n'est pas la Commune, dont il omet les principaux actes, c'est la psychologie, l'état d'âme de l'auteur. Vallès est là, amer, dérouté, faisant sans persuasion des démarches périlleuses, passant les journées décisives couché sur son lit, en proie à des rêveries pessimistes. Il a l'air d'un amateur qui s'efforce de croire que c'est arrivé. Ce qui le domine, c'est le besoin de gouaillerie, l'outrance dans la malice, le grossissement, la dérision de tout. C'est malgré lui qu'il pousse le trait, par cette violente inclination à la blague qui lui montre la caricature partout, car personne n'a eu mieux que lui le sens du ridicule humain.

de bataillon. La jalousie de ses hommes l'écœure. On le nomme maire de la Villette : « Au nom de la Révolution, recevez l'accolade. Et je reçois quelques baisers bruyants, — des baisers du bon coin, qui sentent l'oignon, voire l'ail. » — Le nœud de sa ceinture tricolore s'est maladroitement enroulé en nœud coulant : « Ce nœud m'écrase le nombril. Ma langue devient bleue : — On étouffe nos frères ! crie un vieux de 1848, quoique je ne lui sois aucunement parent... » Tel est le révolutionnaire : un outrancier de la phrase et de l'effet, qui arbore le mot drôle comme on arbore une cocarde, fouailleur et gouailleur, bon enfant et sceptique, ironiste du destin et souligneur raffiné. Pour peu qu'il s'entraîne, il passe le but et empâte la couleur pour le plaisir de faire des taches. Un tel tempérament d'homme politique serait inexplicable en dehors de l'homme de lettres, qui n'a d'équilibre que la plume à la main et qui est avant tout un être de sensibilité, c'est-à-dire un être flottant, inégal, exagéré et délibérant.

Ici se pose la délicate question de sincérité personnelle. Dans quelle mesure Vallès fût-il sincère et conciliait-il sa gouaillerie avec ses

principes? Convaincu, comment ne s'est-il pas empêché de rire? Ceux qui l'ont connu de près affirment qu'il était la bonne foi en personne. Nous l'admettons volontiers : l'impartialité doit faire crédit quand elle ne comprend pas ; seulement, cette sincérité est pour nous une sincérité d'artiste et un sentiment d'homme de lettres.

Oui, Vallès ne fut qu'un artiste, énergiquement original, par exemple. Étudiez son œuvre, vous ne trouverez que cela, et c'est justement ce qui fait sa supériorité et ce qui rend l'homme explicable. Quand éclate le 18 mars, ce n'est pas le communard, c'est l'écrivain encore qui apparaît. Vite, il publie *le Cri du peuple*, et le voilà qui se délecte dans le triomphe de son premier article, commenté en pleine rue, écrit avec le lyrisme d'un conventionnel champêtre, avec des fleurs de printemps et des sensations d'avril. Partout ainsi, dans ses ouvrages, nous découvrons l'artiste, et cela nous frappera bien davantage quand nous décomposerons les qualités intrinsèques de son talent.

L'auteur de l'*Insurgé* ne fut donc pas un révolutionnaire, au sens dogmatique du mot. Il se crut un révolutionnaire, parce qu'il était un

révolté, et il mit son tempérament d'écrivain au service de sa révolte, parce qu'il avait beaucoup souffert étant jeune, souffert de la famille, du collège et de la misère. Ces souffrances, qui le déclassèrent dès son début dans la vie, peuvent expliquer ses idées, si l'on est curieux d'élucider une crise morale ou une évolution de conscience. Sa jeunesse, en effet, fut très dure, et nous savons qu'il n'a pas dit tous les tourments que lui infligea l'humeur de sa mère. Ame ardente, cœur infiniment tendre, les injustices et les froideurs l'ont constamment aigri. Peut-on avoir de la sensibilité et oublier ces terribles épreuves ? Elles ont exercé sur sa vie une influence profonde ; elles l'ont presque fait dévier; elles ont déformé son caractère, sans pouvoir cependant étouffer sa gaieté, qui, faute de s'épancher ailleurs, s'est concentrée dans son style. Il manque de tendresse dans ses récits, parce que sa tendresse est toute restée en lui, mais quand ses larmes coulent, on sent qu'il y a une source.

Ces raisons, qui expliquent sa tournure d'esprit, ne sont pas suffisantes pour excuser son acrimonie aux yeux du penseur, qui sait à quel

prix on achète la fortune ou la gloire. On en veut un peu à Jules Vallès de s'être si amèrement plaint d'une pauvreté que tant d'autres supportent sans murmure et qui a été le baptême de bien des hommes de talent. Quiconque se met hors de la société est destiné à souffrir par la société. Elle s'écarte de vous, si l'on s'écarte d'elle, et l'on se fait difficilement une position quand on refuse celles de tout le monde. Les causes de pessimisme, les motifs de découragement qui déclassent à notre époque tant de gens doués d'aptitudes insurmontables, ne sont pas le résultat exclusif de notre civilisation contemporaine. Ces causes, pour n'être pas si fréquentes qu'aujourd'hui, existaient cependant autrefois, sans qu'on se crût obligé de jeter de l'encre ou des bombes sur la statue de la société. Rousseau a connu les mêmes misères. Sans position, sans pain, réduit à la domesticité, avec quelle insouciance il a raconté sa douloureuse jeunesse ! Murger a vécu la vie de Bohême qu'il a si gaiement chantée. « La misère est le lait des forts, » disait Flaubert. Mais là où Murger a souri, Vallès s'est fâché, et avec moins de raison, puisqu'il avait plus de talent. L'*Enfant* et le *Bachelier* peu-

vent être considérés comme la contre-partie des *Scènes de la vie de Bohême*. Vallès se vante lui-même d'avoir détruit la légende du folâtre quartier Latin. La grimace pessimiste a remplacé le sourire de Musette. La mansarde ne sent plus les bouquets de Mimi Pinson, elle sent l'âcre odeur de la pipe. Vallès ne rit plus, il ricane. Il ne raille pas, il bafoue; ce n'est plus de la vie drôle, c'est de la charge mordante; il grince des dents au lieu de chanter; il prend plaisir à grossir le trait, il avive la couleur, il exagère l'excès; il vous chatouille à vous faire venir le sang et vous torture par la façon dont il vous fait rire. Il n'a pas eu assez de hauteur philosophique pour mépriser les maux dont il se plaint; le dépit de les endurer ne lui a donné que le besoin de s'en venger. Nous l'absoudrons, si l'on veut, de ses colères, nous partagerons les amertumes qui ont aigri son âme; mais il y a ici quelque chose de plus que des causes déterminantes. Un autre aurait pu souffrir autant d'avoir une mère cruelle et cependant la juger avec sa pitié plutôt qu'avec son ironie. Un autre eût peut-être dédaigné de prendre au sérieux les ridicules qu'il nous peint, les sévérités qu'il stigmatise, les

méconnaissances dont il est victime. Enfin, on pouvait écrire tout cela avec de l'indulgence plutôt qu'avec du fiel, et montrer une conscience supérieure à sa destinée. Le jour de la proclamation de la Commune, il écrit : « Allons, c'est la Révolution !... La voilà donc, la minute espérée et attendue depuis la première cruauté du père, depuis la première gifle du cuistre, depuis le premier jour passé sans pain, depuis la première nuit passée sans logis, voilà la revanche du collège, de la misère et de décembre ! » Rêver la révolution sociale, parce qu'on vous a giflé enfant ou qu'on fut malheureux au collège, c'est avoir la rancune tenace. Tout le monde a passé par là et tout le monde ne devient pas communard. Nous ne reprochons pas à ce ricaneur féroce de ne pas avoir écrit des livres attendris; nous disons seulement que, si les circonstances ont aigri sa nature, il y avait aussi dans sa nature quelque chose d'irréconciliable, d'indompté, de révolté quand même, capable de corrompre les milieux les plus adoucissants. Oui, on conçoit le ravage qu'ont dû faire dans cette âme aimante et tendre les flétrissantes injustices de la vie. Se croire du talent et n'avoir pas de pain à manger,

avoir fait de brillantes études pour coucher la nuit sur les bancs du boulevard ; être battu par sa mère, sortir de la maison paternelle comme on sort d'une prison, et, depuis ce moment, chercher tous les jours quelque chose à manger et un gîte où dormir... Ce doit être terrible, et il n'est pas étonnant que Vallès ait oublié de goûter ses joies d'artiste pour ne se souvenir que de sa misère. Son cœur et son intelligence se tournèrent uniquement de ce côté, et il ne pardonna pas à la société de lui avoir infligé cette humiliation, lui qui était aristocrate dans l'âme et qui a aimé les misérables pour les tortures qu'il a subies avec eux.

Cette perpétuelle révolte, qui s'insurge à propos de tout, peut donc avoir sa cause dans les douleurs d'une jeunesse incomprise et cruellement éprouvée ; mais, comme cette révolte s'exerce dans les moindres choses, même dans la paix, dans le repos et le triomphe, il faut y voir aussi une disposition initiale, trop continue pour avoir été apprise et trop profonde pour n'être qu'empruntée. Il y avait dans Vallès du démolisseur et du terrassier. Certaines gens ont le don de bâtir des théories ; d'autres sont nés

destructeurs et mettent leurs efforts à saper la société, sous prétexte qu'il n'y a pas à perdre au change et que les choses ne peuvent être pires. Cette inclination native est précisément ce qui rend Vallès sympathique et ce qui sauvegarde sa bonne foi. On le plaint davantage d'avoir souffert, du moment qu'il ne pouvait se dispenser de souffrir. Ce n'était pas un grincheux, c'était un inquiet, *même dans le succès;* car ce déclassé ne resta pas toujours obscur : son heure vint. S'il n'eut pas la gloire, il eut la notoriété, et sa plume fit du bruit quand elle se mit à grincer sur les boulevards. Villemessant lui assura dix-huit mille francs par an au *Figaro* et Louis Veuillot signalait dans ses *Odeurs de Paris* cet Auvergnat qui « arrivait avec de l'inouï plein ses poches ».

Le tort de Vallès a été de ne pas se contenter de son talent, de ne pas poursuivre une carrière d'homme de lettres qui s'ouvrait brillamment devant lui et où il pouvait tenir les premiers rangs, si, à la spontanéité, qui était sa marque, il eût ajouté le travail, qui double la force. Puisqu'il savait ce qu'il valait, pourquoi refusait-il d'être ce que la nature l'avait créé?

Puisqu'il n'y a en lui qu'un écrivain, examinons donc l'écrivain [1].

L'auteur de l'*Enfant* a eu du talent sans le

[1] Il y aurait une série d'articles à écrire sur Jules Vallès. Ses œuvres complètes comprennent environ 25 volumes. On n'en a édité que quatre ou cinq. Mme Séverine, qui est elle-même un écrivain de grande valeur et qui a le mieux connu Vallès, a bien voulu nous communiquer la collection complète de ces œuvres, qu'elle a réunies avec un soin pieux et une rare patience. On sait que l'auteur de l'*Enfant*, après un succès tapageur, congédié du *Figaro* par Villemessant, fonda lui-même un journal, *La Rue*, anti-impérialiste et satirique (1er juin 1867). Il y a là des articles qui sont du meilleur Vallès et qu'il est dommage de ne pas publier en volumes. Ils suffiraient aujourd'hui à faire la réputation d'un journaliste. Signalons les plus remarquables : un article sur *Mazas*, d'une crudité toute révolutionnaire ; une charge sur les *Duellistes* (22 juin 1867) ; un éreintement curieux d'*Hernani* (29 juin 1867) ; une attaque violente contre les *Universitaires*, à propos de Sainte-Beuve (13 juillet 1867) ; la *Confession d'un scélérat* (10 août 1867) qui raconte les misères de son enfance ; une charge amère contre la mythologie et les *Beaux-Arts* (31 août 1867), un irrésistible éreintement de *Baudelaire* (août 1867). « La première fois que je suis allé chez lui, son premier mot fut : — A l'époque où j'avais la gale » ; un article sur les criminels (septembre 1867). « J'ai toujours été frappé de l'air vénérable des criminels » ; un morceau admirable contre l'adultère, à propos d'*Antony* (octobre 1867), une raillerie révoltée contre Rome et les livres latins (octobre 1867), un terrible article contre le *Société des gens de lettres* (décembre 1867). *La Rue* fut poursuivie pour un article de Vallès, intitulé *Cochons vendus*, de nouveau poursuivie et définitivement suspendue le 16 janvier 1868, le jour de la mort de Proudhon, pour publications de certains extraits de Proudhon. *La Rue* réapparut le 17 mars 1870 ; Vallès y publia son *Bachelier*

savoir et peut-être sans le vouloir. Il serait difficile de bien préciser les origines de ce talent si net et si brusque, qui ressemble si peu aux ana-

géant et une série de petites chroniques. Il envoya des lettres virulentes sur le fameux procès de Tours et des détails curieux sur Victor Noir. Le journal fut encore poursuivi et condamné (avril 1870).

Voici, du reste, la bibliographie complète des œuvres de Jules Vallès. Elle vaut la peine d'être retenue et je crois que c'est la première fois qu'on la donne :

En 1857, une brochure *l'Argent*, avec une préface très drôle (Ledoyen, éditeur). De 1866 à 1867, il écrit au *Figaro*, publie les *Réfractaires* et l'ébauche de l'*Enfant* dans un journal de Gill, *la Parodie*, sous le titre de *Testament d'un blagueur*. En 1867, sous le pseudonyme de La Chaussade, il commence l'*Enfant* en feuilleton dans le *Siècle*, qui l'offre ensuite en prime à ses lecteurs. En 1870, apparition du journal *la Rue*. En 1871, fondation du *Cri du peuple* (22 février-22 mai 1871). Il fait là de la politique pure, du radicalisme communard et même de l'opposition à la Commune. De 1876 à 1877, publication de la *Rue à Londres* dans l'*Evénement*, série d'études humoristiques sur les curiosités de Londres, le sport, les Anglais chez eux, l'ivresse, les docks, etc. En outre, *Histoire du bonhomme Misère* (1877), ravissante fantaisie, 1 vol. in-8, papier de luxe, avec eaux-fortes d'Alphonse Legros. L'*Enfant* paraît en volume (1879) en même temps que les *Enfants du peuple*, série d'articles. *Le Bachelier*, mémoires d'un révolté, dans la *Révolution française* (1879). De 1878 à 1880, les *Blouses*, quelques articles au *Citoyen* et à la *Révolution française* et curieuses *Notes d'un absent* dans le *Voltaire*. En 1881, l'*Insurgé* paraît en parties dans la *Nouvelle Revue* de Mme Edmond Adam. La même année, la *Dompteuse*, en feuilleton dans le *Citoyen*. De 1882 à 1883, chroniques au *Réveil*, formant environ 2 volumes, le *Journal de Vingtras* et les *Tableaux de Paris* au *Gil Blas* et à la *France*, environ encore 2 volumes de chroniques. Réapparition du *Cri du*

lyses outrancières et au langage alambiqué de certains auteurs à la mode. Vallès ne dérive ni d'une école ni d'un procédé : il sort directement de la nature. Son style vous prend parce qu'il *saute aux yeux*. On ne trouve quelque chose d'approchant que dans *le Dernier jour d'un condamné*, bien que la notation d'Hugo, exceptionnellement brève et coupante dans ce livre, soit cependant plus adoucie et plus travaillée [1]. Jules Vallès est un voyant en perpétuelle communication, non avec la vie intérieure, mais avec la vie du *dehors*. Il réfléchit peu, il ne fait pas de tirade songeuse, il fuit les synthèses de pensée ; il se contente de refléter les êtres et les choses, et de les exprimer comme il les sent, en sur-

peuple (31 octobre 1883) où il publie son *Quartier Latin* (1884). La même année la *Rue à Londres* paraît en librairie (1 vol. de luxe, in-8, 22 eaux-fortes de Lançon, Charpentier éditeur). De 1884 à 1885, collaboration au *Matin*. L'*Insurgé* en librairie (1886). Jules Vallès a écrit, en outre, la livraison de l'*Ours* des *Animaux peints par eux-mêmes*, bel ouvrage illustré, édité par la maison Baschet. Enfin l'auteur de l'*Enfant* laisse la valeur de 4 volumes de lettres, recopiées par les soins de Mme Séverine.

[1] Il serait curieux de comparer, à ce point de vue, les chapitres de *l'Enfant* intitulés : *Voyage au pays*, *En vacances*, avec certaines pages du *Dernier jour d'un condamné*, par exemple le souvenir d'amour avec Pepa au bord du vieux puisard en ruines.

sauts et en coups droits. Cette insouciance de la rhétorique et du métier constitue sa force. En écrivant ces notes pour l'*effet* et non pour le *style*, il a trouvé le style. C'est une preuve de profonde originalité que de s'être dégagé à ce point de tout l'embarras qui appesantit le talent de ceux qui ont pris au collège des indigestions universitaires. A examiner ce style de plus près, n'en déplaise à l'ombre du farouche réfractaire, on y devine le latin, que Vallès a toujours su, bien qu'il l'ait détesté. On pourrait classer les styles d'après la connaissance du latin. Je crois que l'on n'arrive à l'extrême originalité, à toute la saveur littéraire, à l'âme des mots, à l'aisance absolue de la forme que si l'on connaît le latin. En tout cas, on peut suivre pas à pas, dans la phrase de Vallès, la résistance latine, l'invisible structure, le nerf classique d'une langue maniée par un artiste qui en sait les ressources. Ses préférences littéraires allaient à Flaubert, à Goncourt, à Zola, sans voir que, pour être logique, il fallait retourner jusqu'à Homère. « C'est ma conviction qui fait mon talent, » disait-il vers la fin de sa vie, à l'époque où Séverine l'a connu, âpre au travail, gagnant de l'argent, toujours

irréconciliable. Sans doute, s'il a voulu dire sa conviction d'artiste, sa sincérité de sensation et d'émotion, car c'est cette conviction qui domine son œuvre. Il prétendait y mettre de la politique ; je n'y vois que de la littérature. La critique se désintéresse de l'importance que Vallès attachait à des idées qui n'ont de durée que par leur valeur d'art ; on sourit, lorsqu'on l'entend dire : « Dans cinquante ans d'ici, je passerai pour un bonze. Mes révoltes seront devenues des choses courantes. On trouvera que je retarde. »

Jules Vallès a donc atteint du premier coup le style, un style personnel, qui est sa marque, le don d'exprimer sans rhétorique l'idée et l'image toutes nues, la facilité d'emporter le morceau à coups de burin et de rendre en relief ce qu'il a vu ou senti. Ce qui fait son mérite de littérateur, c'est son absence même de littérature. Il a la violence de la phrase spontanée, la saillie des choses notées sur place, le style que demandait Montaigne, « plutôt parlé qu'écrit, voire soldatesque ». Le style, quoi qu'on dise, n'est pas un embellissement imaginatif, une ornementation de mots, une orfèvrerie arbitraire. C'est le rebours. On peut dire que le style consiste à n'en

pas avoir, en ce sens qu'il réside uniquement dans l'idée dégagée de toute espèce de surcharge ou d'élégance. Voyez La Fontaine et Pascal. Ils ont écrit avec des idées pures. Il semble qu'ils n'ont pas de forme, et c'est ce qui fait la leur. On doit, qu'on me passe le mot, écorcher la bête, ôter l'écorce, casser le tuf, et c'est avec ce qui reste qu'il faut écrire. Or, personne mieux que Vallès ne donne la sensation de l'*écorché vif*. C'est d'une crudité qui ne recule devant aucun mot , jusqu'à dire : « Mes boyaux grognent » pour : « J'ai faim. » C'est du réalisme qui se passe de précautions et de transitions. « J'ai fait mon style, dit-il quelque part, de pièces et de morceaux que l'on dirait ramassés à coups de crochets dans des coins malpropres et navrants. On en veut tout de même, de ce style-là. Et voilà pourquoi je bouscule de mon triomphe ceux qui jadis me giflaient de leurs billets de 100 francs et crachaient sur mes sous. » Il se calomnie : son style n'est pas celui d'un crocheteur ; il est cru, mais il est exquis. Ce n'est ni appliqué, ni préparé, c'est jailli. Il pique ses phrases par petits jets, en maigres alinéas, avec la précision nette d'un instantané. Sa vision est

intense quand il décrit, et ses idées frappantes quand il raisonne. C'est un filon qui saigne à vif. Ses portraits d'orateurs populaires, celui de Vermorel surtout, sont des morceaux de grand écrivain.

Ses trois volumes : *l'Enfant*, *le Bachelier*, *l'Insurgé*, marquent les trois étapes de son talent, une sorte de *crescendo* où le procédé s'exaspère avec la fièvre du sujet. Il a infiniment plus de douceur dans l'*Enfant;* le récit côtoie l'idylle, le ricanement est encore dosé ; les gouttes n'ont pas encore aigri le breuvage. L'acidité se dégage dans le *Bachelier;* la drôlerie y est macabre et le rire souvent grimace. Enfin, dans l'*Insurgé*, sa verve est un peu anémique et le burin, sauf quelques belles planches, n'entaille plus le cuivre si profondément. On n'y voit plus ce sang riche d'un style jeune. C'est dans le premier volume que s'exhale toute la saveur forte de ce talent; il a beau vous froisser par sa cinglante ironie, ne jamais sourire et fuir l'émotion, on est conquis par cette énergie continue et cette pleine santé de phrases. Ses souvenirs d'enfance sont inimitables ; car ce faux communard a eu la plus littéraire de nos maladies : il n'a

parlé que de lui, il s'est raconté tout au long, et ses trois volumes ne sont qu'une autobiographie. Je ne connais pas de lecture plus passionnante que ces chapitres d'allures brusques, si comiques parfois et qu'on dirait écrits à la main sur un carnet. C'est de l'action en marche. Tout est à l'indicatif présent, avec des sauts, des mises à points de transition qui sont des trouvailles. Ses phrases s'enfilent comme des perles de chapelet; mais la force intérieure est telle, que le style semble fixé dès qu'il est sorti, comme une matière en fusion qui se cristallise dès qu'elle se refroidit. Son procédé de description va droit au fond. Parlant d'un gamin sans pitié, il dit : « Il a coupé une fois la queue d'un chat avec un rasoir, et on la voyait dégoutter comme un bâton de cire à la bougie. » Il écrit après la déroute de la Commune : « Je regarde le ciel du côté où je sens Paris. Il est d'un bleu cru avec des nuées rouges. On dirait une grande blouse inondée de sang. » Lisez ce portrait : « Tête mobile, masque gris, *grand nez en bec, cassé* bêtement au milieu, bouche démeublée *où trottine, entre les gencives, un bout de langue rose et frétillante* comme celle d'un enfant; teint de violette.

Au-dessus de tout cela, un grand front, et des prunelles *qui luisent comme des éclats de houille.* C'est Blanqui. »

Sa sensibilité éclate surtout devant la nature, qu'il adorait. Il ne l'a pas aimée en rêveur maladif. Elle ne lui inspire ni tristesses ni raffinement. Vallès était un simple et un instinctif. Il a compris la nature à la façon antique. Il détache deux ou trois détails frappants et dédaigne l'ensemble. C'est une suite d'idées *triées :* « Le cimetière est près de l'église et il n'y a pas d'enfants pour jouer avec moi : il souffle un vent dur qui *rase la terre* avec colère parce qu'il ne trouve pas à se loger dans le feuillage des grands arbres. Je ne vois que des sapins maigres, *longs comme des mâts*, et la montagne apparaît là-bas, nue et pelée comme le *dos décharné d'un éléphant*... C'est vide, vide, avec seulement des bœufs couchés, ou des chevaux *plantés debout* dans les prairies. Il y a des chemins aux pierres grises comme des coquilles de pèlerins, et des rivières qui ont les bords rougeâtres, comme s'il y avait eu du sang ; l'herbe est sombre... Mais, peu à peu, cet air cru des montagnes fouette mon sang et me fait passer des frissons sur la peau... J'ouvre la

bouche toute grande pour le boire, j'écarte ma chemise pour qu'il *me batte la poitrine.* Est-ce drôle ? Je me sens, quand il m'a baigné, le regard si pur, la tête si claire !... S'il monte un peu de fumée, c'est *une gaieté dans l'espace,* elle monte comme un encens du feu de bois mort allumé là-bas par un berger ou du feu de sarment frais sur lequel *un petit vacher souffle dans cette hutte,* sous ce bouquet de sapins... Il y a le vivier où toute l'eau de la montagne *court en moussant, et si froide qu'elle brûle les doigts ;* quelques poissons s'y jouent. On a fait un petit grillage pour empêcher qu'ils ne passent. Et je dépense des quarts d'heure à voir *bouillonner cette eau*, *à l'écouter venir, à la regarder s'en aller,* en s'écartant *comme une jupe blanche sur les pierres...* La rivière est pleine de truites. J'y suis entré une fois jusqu'aux cuisses ; *j'ai cru que j'avais les jambes coupées avec une scie de glace.* C'est ma joie maintenant d'éprouver ce premier frisson. Puis, j'enfonce mes mains dans les trous, et je les fouille. Les truites glissent entre mes doigts; mais le père Régis est là, qui sait les prendre et les jette sur l'herbe, *où elles ont l'air de lames d'argent avec des piqûres d'or et de petites taches de sang.* »

quand je soulevais une pierre au bord d'un champ. » Une étable de village : « En entrant dans cette écurie, il y a une odeur chaude de fumier et de *bêtes en sueur*, qui *avance*, comme *une buée*, de l'écurie. » — La foule dans une émeute : « Un flot de peuple me submerge et m'emporte... On ne distingue pas grand'chose dans le flux et le reflux ; la poussée des incidents brise et confond les rangées humaines, comme *la marée roule et mêle les cailloux, sur le sable des plages.* » Et ceci : « En 93 les baïonnettes sortirent de terre avec une idée au bout, *comme un gros pain.* »

Et c'est tout le temps ainsi : de la matérialité visible, la touche du grand peintre, qui sait qu'on montre mieux les choses par deux ou trois détails saillants que par une description générale. C'est trop, en effet, que de vouloir tout dire ; il s'agit de voir ce qu'il faut choisir et de mettre en relief ce qu'on a choisi. Tout l'art est là, et c'est en cela que Vallès est suprêmement artiste. A chaque ligne, on constate l'écrivain libre dans son sujet, qui vous passionne par sa sincérité sensationnelle. Il a des grâces infinies, comme dans le récit de ses vacances avec ses cousines ; des pages d'émotion poignante, comme

dans l'histoire de la petite Louisette; des morceaux saignants d'énergie, comme la vie de misère qui clôt le *Bachelier;* une verve dans la drôlerie qui dépasse Labiche, comme dans le *Bachelier géant* des *Réfractaires.* Il a peu de sourires, des larmes qu'il cache sous la blague, point d'amour, peu de femmes; l'intérêt réside dans la vivacité, dans l'alacrité des croquis. Et cependant ces livres vous enfièvrent. Ils sont écrits à coups d'épingle ou plutôt à coups de poignards, et c'est cette note originale qui le place au premier rang parmi ceux qui ont le plus influencé les lettres françaises depuis vingt ans. Nous sommes en présence d'un prosateur qui a dédaigné de se concentrer dans une œuvre, mais dont la sève circule partout. La lecture assidue de Jules Vallès me paraît éminemment profitables à ceux qui veulent se former dans l'art d'écrire. Il faut relire l'*Enfant* et les *Réfractaires,* si l'on veut sortir des langes rhétoriciennes et banales qui empêchent tant d'auteurs d'avoir un style. La sûreté de métier, la spontanéité d'évocation, l'énergie instantanée, la vie de l'image, toutes les qualités qui constituent le véritable écrivain se trouvent là à un degré

intense, dosés avec un tact infini et une délicatesse extrêmement raffinée, malgré l'affectation de brutalité volontaire d'un homme qui frappe fort pour qu'on sente juste. Je laisse de côté la portée sociale de l'œuvre, le malaise que donne ce parti pris d'ironie irrespectueuse, pour ne voir que l'amertume rancunière d'une âme bonne, dévoyée, très impressionnable et très tendre. Mais le mérite littéraire est considérable et c'est par là que Jules Vallès vivra. On oubliera ce qu'il a souffert, mais on se rappellera toujours la façon dont il a peint sa souffrance. Il mérite de la pitié comme homme, et, comme écrivain, de l'admiration. Il nous répugne par sa démagogie révolutionnaire, et il nous séduit par l'aristocratie de son style. On peut haïr le politicien; on ne peut pas aimer à demi l'artiste. Socialement, c'est un déclassé; littérairement, c'est un maître. Il a cru rater sa vie; il y est, au contraire, à sa place. Il a méprisé l'art, et c'est l'art qui le fait valoir. Il n'est quelqu'un que par la littérature, qu'il a dédaignée; et ce qu'il est vaut plus que ce qu'il voulait être. Le mot de sa vie, il l'a demandé à la politique et ce sont les lettres qui le lui ont donné. Plus nous le reli-

rons, plus nous aimerons quand même cet illusionné qui n'a pas eu la force de connaître sa voie et de se mettre au-dessus des injustices de sa propre vie. La critique doit être faite d'indulgence et de compréhension. Qu'il soit donc absous pour sa sincérité, qu'on lui pardonne pour sa souffrance, qu'on l'estime pour sa crânerie et qu'on l'admire pour son talent.

GUSTAVE FLAUBERT CRITIQUE

Flaubert romancier, historien, philosophe et érudit. — Variété de sa production. — Pourquoi ? Comment se sont formées les idées critiques contenues dans sa correspondance. — Pourquoi ses principes de critique sont-ils supérieurs et irréfutables ? — Ses théories. — Son sens critique. — Le travail en littérature. — Fût-il un romantique ? — N'est-il pas un classique *vrai ?* — Comment a-t-il compris l'antiquité ? — Qu'a-t-il fait et qu'a-t-il voulu faire ? — Comment a-t-il jugé ses contemporains ? — Le premier il a ouvert la voie à la critique de métier. — Importance de son rôle et de son influence.

L'art d'écrire est une chose si difficile, qu'on ne voit pas beaucoup d'auteurs exceller à la fois dans plusieurs genres de littérature. Philosophes, psychologues, romanciers, auteurs dramatiques, nos écrivains peuvent se diviser en classes distinctes. Nos romanciers contempo-

rains, par exemple, font tous exclusivement du roman et réussissent peu au théâtre. Non seulement on a besoin de tous ses efforts pour cultiver supérieurement une des branches de l'Art, mais dans le domaine littéraire bien des qualités se combattent, et le talent a souvent des ressources qui se neutralisent. Les natures où prédomine la sensibilité intérieure et la vocation picturale sont maladroites à établir les combinaisons factices d'une œuvre dialoguée. On a de la profondeur et l'on manque d'esprit ; on a de la réflexion et l'on manque de repartie. On est maître du détail et on ne voit plus les ensembles. On triomphe dans la plasticité et on patauge dans la psychologie, comme M. Zola. Ou bien encore on est supérieur à juger et médiocre pour produire,comme Sainte-Beuve. Michelet écrivait d'admirables résurrections historiques, bien qu'incapable de faire un roman. Gustave Flaubert a subi moins qu'un autre cette loi d'inégalité qui limite les rôles et en vertu de laquelle un romancier, par exemple, demeure romancier même en faisant de l'histoire et un historien reste historien même quand il fait du roman. L'auteur de la *Tentation*, le chef de notre école

d'observation contemporaine, a réussi dans les genres les plus dissemblables. Il publia d'abord un roman, *Madame Bovary*, qui est une œuvre inouïe de vie tressaillante. Au moment où le succès de ce livre semblait annoncer toute une victorieuse carrière de romancier, Flaubert quitte le roman et, reprenant l'ancienne tentative de Chateaubriand dans ses *Martyrs*, dégagée cette fois des langes rhétoriciennes et féneloniennes, il nous donne un poème en prose, un poème réaliste, ce qui ne s'était pas encore vu dans les lettres françaises et pour l'exécution duquel il entreprend un long voyage et d'infinies recherches ; puis il écrit un nouveau roman de facture plus cherchée, l'*Education sentimentale*, traité par le détail accumulatif et minuscule. Après vingt ans de travail et d'érudition, il publie la *Tentation de saint Antoine*, une reconstitution philosophique et plastique du monde chrétien au IIIe siècle. Voici enfin un livre de science et de philosophie comparée, ce *Bouvard et Pécuchet* que Guy de Maupassant proposait d'appeler : « Du défaut de méthode dans l'étude des connaissances humaines. »

Une production si contraditoire et si variée

révèle une ampleur de cerveau et une diversité d'aptitudes qui dépasse le simple rôle d'un spécialiste du roman. Quand on écrit dans une forme si parfaite de pareils ouvrages, on est plus qu'un romancier, on est un penseur et un grand artiste. La somme de travail nécessaire pour exécuter de pareils livres annonce une érudition peu commune sur laquelle il convient d'insister et qui faisait dire à Sainte-Beuve que Flaubert était décidément un « gros monsieur ». La lecture de ses ouvrages nous avait appris la couleur de ses pinceaux et la vigueur de son observation ; mais il faut lire ses quatre volumes de correspondance, si l'on veut avoir la mesure critique de son intelligence et connaître l'effort qu'il lui a fallu, non seulement pour réaliser ses conceptions, mais pour les préparer, les ordonner et les mettre à point. Son immense lecture, son entente du grec, qu'il apprit pour lire Homère, l'acharnement qu'il mit à s'assimiler les productions littéraires de l'antiquité, le labeur du style qu'il a dépensé pour résumer souvent tout un système philosophique en deux lignes, les digressions forcées qui l'ont obligé à approfondir les multiples questions côtoyant son

sujet, tout cela constitue le bagage d'un savant, non pas d'un savant officiel et patenté, mais d'un savant dilettante comme il s'en trouve encore en province dans la solitude des existences de célibataires, comme était le curieux Peiresc dont le cosmopolitisme littéraire a devancé nos goûts contemporains de recherche universelle. La supériorité de Flaubert, la cause auxiliatrice et déterminante de son talent a été d'avoir tout lu et d'avoir tout bien lu avant de se mettre à écrire, de n'avoir pris la plume qu'après la complète éducation de son esprit, de débuter dans les lettres après s'être nourri du suc de tous les chefs-d'œuvre, après s'en être assimilé les procédés les plus secrets et le métier le plus caché. Avec une telle instruction préparatoire un homme de cabinet serait devenu un simple érudit si, au lieu d'être artiste, il n'avait eu que des facultés d'intelligence ; mais comme Flaubert était une nature artiste, c'est-à-dire une nature essentiellement douée du don de sentir, il a tiré un profit immédiat d'un surmenage où un autre n'eût tiré que du savoir et, au lieu de rester un savant stérile, il a été un producteur de premier ordre. Nous reviendrons tantôt

sur cette importante considération qui explique, selon nous, la genèse et l'origine du talent de Flaubert.

Physiquement organisé pour l'activité pensante et la résistance cérébrale, si l'auteur de *Salammbô* a tant lu et tant travaillé; si tant d'œuvres ont passé non seulement sous ses yeux mais dans son cerveau; s'il a pénétré et comparé tant de choses grâce à son étonnante mémoire qui n'avait besoin ni de notes ni de points de repère, il a dû, au cours de cette immense assimilation, se faire des opinions très motivées sur l'art et la littérature; il a dû accumuler des remarques et des points de vue personnels; il a dû raisonner ses propres goûts, avoir ses motifs d'admiration ou de haine; se démontrer à lui-même ce que les autres entrevoient inconsciemment; il a dû puiser les preuves et les démonstrations de ce qu'il croyait, avoir des jugements lucides et une esthétique arrêtée sur les auteurs et les écoles. Etant donné la fécondité et l'application prodigieuse de son esprit, il avait analysé trop de choses pour ne pas produire des œuvres bonnes, et il a fait des œuvres trop supérieures pour ne pas avoir eu des opinions excellentes.

La force de l'arbre prouve la qualité du terrain. La garantie des convictions de Flaubert, ce sont ses ouvrages, et la garantie de ses ouvrages ce sont ses convictions. Comment ne serait-on pas disposé à admettre des principes en vertu desquels un homme a pu écrire des livres comme *Madame Bovary* et *Salammbô?* Nous avons plusieurs fois dans cette même Revue examiné Flaubert comme romancier, en essayant de montrer son origine et sa filiation directe dans Chateaubriand. D'autres critiques, Brunetière, Montégut, Zola, Maupassant, Bourget ont écrit sur lui des études très sérieuses. Nous voudrions aujourd'hui juger Gustave Flaubert critique, apprécier la valeur de ses idées après avoir loué le mérite de ses ouvrages, savoir ce qu'il a pensé après avoir vu ce qu'il a écrit, contrôler enfin ses jugements sur les autres après avoir analysé ce qu'il a produit lui-même. Il n'a pas publié de la critique officielle ; mais ses quatre volumes de correspondance sont un vrai cours de critique intime ; elles contiennent le reflet de sa vie laborieuse, les confidences de son métier d'écrivain faites sans pose, sans préoccupation du public,

dans toute la crudité de sa franchise et tout l'élan de ses certitudes. Il prend sa revanche de son impassibilité d'auteur; lui qui s'est volontairement absenté de son œuvre, il se livre là tout entier ; et rien, je crois, n'est plus précieux pour la documentation historique de notre littérature que les conclusions et les résultats qu'on peut dégager de cette autobiographie intellectuelle.

Comment a-t-il apprécié ses contemporains? Quelle idée se faisait-il des classiques? Fondait-il ses théories sur des arguments décisifs ? Comment s'est formé son Credo? A-t-il été juste envers les autres et comment s'expliquer ses injustices? Pourquoi ses jugements sont-ils contredits par la critique universitaire et idéaliste? Etait-il romantique ou classique? Est-il demeuré dans la tradition littéraire ou en est-il sorti? Ses motifs de compréhension sont-ils bien les nôtres? Est-il dans l'éternelle vérité de l'art et ses opinions dépassent-elles la portée d'un dilettantisme personnel? Il serait trop long d'énumérer toutes les questions que soulève cette correspondance, qui a la portée d'un véritable manuel de littérature.

Le suc de ses vastes lectures, le fruit de ses longues méditations, les conclusions de son effort d'artiste, les leçons de style données sur le vif, la démonstration technique du métier d'écrire, voilà ce qu'on trouve dans ces quatre volumes, qui contiennent, répétons-le, les premiers et les grands éléments de l'éducation littéraire. Flaubert nous avait donné des œuvres d'art; sa correspondance est le commentaire de son art. Il ne dogmatise pas, il analyse; il ne disserte pas, il enseigne; il n'apprécie pas, il prouve, et ses preuves viennent des entrailles même de sa conviction et de son talent : c'est cela qui constitue la supériorité de son esprit critique. Ses romans peuvent passionner les lecteurs. Les hommes de lettres peuvent s'instruire en regardant de près l'exécution de ses ouvrages; mais cet examen reste limité, et le goût personnel de chacun peut y dévier, faute de guide. Il y a une plus haute utilité, une utilité plus évidente et plus féconde, à lire cette confession d'écrivain, cette exposition des procédés de métier. Ce sont ces sortes de mémoires qui nous manquent et dont nous aurions besoin, à cette heure de littérature

tourmentée où l'on s'efforce de sortir de nos pures traditions pour nous ramener aux complications du plus décadent germanisme. Ils ne sont que trop rares, les livres de dissection littéraire, écrits par les maîtres. Quel dommage que les grands écrivains ne fassent pas de la critique ! Voyez la valeur des idées de Gœthe recueillies dans ses entretiens et dans sa correspondance. Se figure-t-on le guide qu'eût été Molière, s'il eût publié ses réflexions sur l'art dramatique et sur les auteurs de son temps ? Les lettres de Boileau abondent en aperçus remarquables sur le style, sur Homère, sur l'antiquité et la poésie. Quel trésor, si nous possédions les confidences de Shakespeare !

Il est fâcheux que la critique soit faite par des gens qui ne produisent que des œuvres ordinaires et que les maîtres s'obstinent à garder leurs secrets pour eux. Leurs théories nous laisseraient sans répliques. Mais ils dédaignent de nous en faire. Les chefs-d'œuvre leur suffisent. Ils ne nous éclairent pas, ils nous éblouissent. Ils aiment mieux être admirés que de nous convaincre. Ce sont des exemples et non des conseils qu'ils nous donnent. Ils ne

songent pas à nous apprendre ce qu'il faut faire; ils se contentent de nous montrer ce qu'ils ont fait. Le meilleur de leur liqueur reste dans l'alambic, et c'est regrettable, parce que, s'ils nous disaient ce qu'ils savent, nous ne deviendrions pas aussi forts qu'eux, mais nous serions certainement plus avancés. Ces réflexions, si précieuses pour l'art d'écrire, nous les possédons cette fois et jamais on ne les exposera avec une pénétration plus compétente. Nous ne suivrons pas dans leur détail douloureux les souffrances de style endurées par l'auteur de *Madame Bovary* et dont la longue notation comprend à peu près deux volumes. On a beaucoup écrit à propos de cette névrose de travail et nous ne pourrions pas ajouter grand'-chose à ce qu'on en a dit. Nous ne voulons examiner ici que les conséquences mêmes de cette doctrine, c'est-à-dire les idées à l'aide desquelles Flaubert a jugé l'art et la littérature.

La critique contemporaine, il faut le dire à regret, n'a pas fait beaucoup de bruit autour de cette correspondance. Elle l'a lue avec curiosité, mais sans en souligner l'importance et sans voir que cette publication était un événement litté-

la littérature et à l'art. C'est au nom de la doctrine de l'art pour l'art, appliquée dans toute sa rigueur, qu'il a jugé les autres et qu'il a écrit lui-même. Les auteurs anciens sont de magnifiques inconscients qui n'ont pas songé à faire de l'esthétique, lacune qu'Aristote s'est magistralement chargé de combler; mais leur esthétique n'était pas différente de celle de Flaubert et, à envisager les choses de haut, c'est chez eux que Flaubert a constaté les principes qu'il a adoptés, parce qu'il avait très bien vu que presque toutes les belles œuvres sont des œuvres impersonnelles où l'auteur disparaît et n'intervient pas, par exemple les *Évangiles*, l'*Odyssée*, l'*Iliade*, l'*Orestie*, les tragédies de Shakespeare, *Don Quichotte*, pour ne citer que les meilleures. Il y a de la grandeur à concevoir l'Art comme une représentation objective et générale et non plus comme une représentation purement individuelle; l'étude des ouvrages passés autorise cette haute conclusion. La Nature, suprême exemple de création vraie, est là pour nous prouver que le Créateur a disparu de son œuvre. Pourquoi l'Art aurait-il un but, puisque la nature n'en a pas ? La Nature n'existe que pour elle-

même. Elle est parce qu'elle est. Le Beau, qui est l'essence de l'art, ne doit donc non plus rien prouver que lui-même. Voilà la thèse.

Elle est large, elle est féconde, surtout quand elle sert à produire des livres comme *Madame Bovary* et *Salammbô;* mais en voulant trop étendre cette idée, Flaubert l'a peut-être amoindrie et, loin de tout résumer, elle semble parfois n'être qu'une face de la question. A côté de la beauté, à côté de l'exécution et de la forme, dont l'excellence, j'en conviens, doit être le but de l'art, il y a aussi, ne l'oublions pas, l'âme humaine ; à côté de la nature, il y a l'homme ; à côté de l'espèce, il y a l'individu. Vous avez raison d'envisager l'art comme une généralité, mais je n'ai pas tort non plus d'étudier mon être individuel, car en me décrivant moi, ce sont peut-être les autres que j'aurais peints. Concevoir l'art comme l'expression d'une sensibilité collective, c'est déclarer inférieurs des ouvrages de sensibilité personnelle et d'autobiographie réfléchie tels que les *Essais* de Montaigne, *Adolphe*, *René*, les *Confessions* de Rousseau, la poésie d'Hugo, certaines pièces de lord Byron. La prédominance de la personnalité dans une

œuvre littéraire nous semble aussi raisonnable que la non-intervention de l'auteur, et l'on peut faire d'aussi fortes œuvres en ne parlant que de soi qu'en parlant des autres, aussi bien en racontant qu'en inventant. C'est en copiant sa propre histoire dans *Manon Lescaut* que l'abbé Prévost a fait une œuvre éternelle et qu'il a peint l'humanité en se peignant lui. Flaubert, qui relisait sans cesse Montaigne, s'émerveillait de s'y reconnaître, ce qui d'ailleurs avait fait dire à Pascal : « Ce que je trouve dans Montaigne, ce n'est pas lui, c'est moi. » Si donc chacun peut se reconnaître dans une autobiographie étrangère, cette autobiographie, éminemment personnelle et restreinte en apparence, prendra le caractère d'une œuvre générale, et si elle est de forme exquise, je ne vois pas en quoi elle serait inférieure à un ouvrage exécuté selon l'esthétique abstentionnelle de Flaubert. La vérité, c'est que l'art n'admet ni restrictions ni classements arbitraires. Votre personne, votre état d'âme, vos douleurs et vos passions relèvent de l'art au même titre que les douleurs et les passions des personnages que vous animez d'une vie indépendante de la vôtre. Flaubert avait donc tort,

dans une certaine mesure, de ne pas admettre qu'on parlât de soi, sous prétexte que le sieur Flaubert n'était pas intéressant, et qu'on devait garder pour soi ses émotions et ses idées. Montaigne nous entretient de ses indigestions et de sa flanelle. Il n'est pas certain d'ailleurs que vous ne mettiez pas tout cela même dans une œuvre impersonnelle. Les rêves et les aspirations de *Madame Bovary* ne sont que les rêves et les aspirations de Flaubert ; il a décrit à son insu les romantiques sentimentalités de sa jeunesse, ses désabusements passionnels, son existence provinciale, les étouffements dont il avait souffert, les ardeurs qui le ravagèrent et dont Maxime du Camp nous a dit un mot dans ses *Souvenirs*.

Voilà, pour être juste, les atténuations qu'il convient d'apporter aux conclusions intransigeantes de Flaubert. Je ne vois pas ce que l'intervention directe de l'auteur aurait pu faire perdre à un livre comme *Salammbô* ou *Madame Bovary*. Je crois au contraire que cette intervention, distribuée sobrement, eût enlevé à l'ouvrage un peu de raideur et aux personnages un peu de cet automatisme que leur donne un dédain exa-

géré de psychologie. Ce genre de préoccupation n'eût pas gâté de pareils ouvages, qui sont de premier ordre tels qu'ils sont, mais qui auraient pu l'être d'une façon différente. Au fond, cette conception de l'art demeure grandiose à la façon des idées d'un Gœthe ou d'un Schiller; et si Flaubert nous l'a imposée, c'est par l'impeccabilité même de sa méthode, par sa conscience scrupuleuse, par l'effort admirable et presque divin qu'il a déployé vers la perfection plastique. Il a été torturé toute sa vie par le supplice de découvrir une forme qui fût à la hauteur de ses conceptions. Les autres littérateurs sont des croyants ; il était un mystique. Il a cherché l'immortalité de l'exécution, tandis que les autres ne cherchent que la durée. Ce sont d'honnêtes gens ; il fut un saint. Quelle que soit son opinion, la critique a donc le devoir de s'incliner devant une foi si supérieure et une élévation si sublime. Il voulait des phrases qui se survivent ; la sonorité des mots l'exaltait ; il se plaignait que ses amis ne comprissent pas cette admiration fiévreuse qui lui faisait comparer le style à un beau mur nu du Parthénon. Il fut enivré d'un tel culte pour la littérature, qu'il

a vu partout la haine de la littérature. Au prix de ce qu'il sentait, tout lui a paru indifférence et détestation.

Sa foi n'admettait pas de réplique, quand il affirmait la supériorité de la forme et qu'il faisait de cette supériorité la condition essentielle de toute valeur littéraire. On lui reproche de s'être muré dans une unique qualité de style, d'avoir étriqué ses formules, de s'être enfermé dans ce qu'on peut appeler la phrase droite, celle qui représente la tradition de notre langue. Nous examinerons dans quelle mesure on peut, comme artiste, lui faire ce reproche. Comme critique, il avait l'esprit plus large que ses procédés, puisqu'il s'enthousiasmait pour le style haché de Saint-Simon et qu'il remit à sa place un invité de la princesse Mathilde, soutenant devant lui que Saint-Simon ne savait pas écrire. Si ses préférences d'exécution ont été pour la régulière architecture de la forme classique, il comprenait très bien aussi que le style ne réside pas seulement dans la ligne, mais dans la couleur, et dans le relief autant que dans le dessin. Il ne s'y est pas trompé et il a toujours admiré l'originalité d'un écrivain, quelle que fût

son esthétique. Ce qu'il abhorrait, c'était la phrase toute faite, la banalité facile, l'expression incolore, l'anémie descriptive, le style omnibus, le cliché, la fadeur, la tisane. Son admiration était moins intolérante qu'on ne le croirait à voir les incartades de son incorruptible Credo. On sait les scènes qu'il avait à ce propos avec ses amis Tourgueneff, Zola, Daudet, Maupassant, Goncourt. Il stupéfiait le romancier russe et surtout le paisible George Sand, beau fleuve limpide que la recherche de l'expression n'a jamais troublé. « Ce qu'il y a de plus beau dans l'art, disait-il, c'est de faire rêver. » (*Corresp.*. t. I, p. 304.) « Son but, c'est l'illusion. L'émotion ne vient qu'après. » (II, 320.) « Les grandes œuvres, ajoutait-il, sont impassibles et sereines. L'art est la peinture des choses éternelles. » On ne peut contester ces principes qu'il tirait des œuvres anciennes ; mais il y a justement aussi dans ces œuvres anciennes une portion d'éléments esthétiques fort contradictoires dont Flaubert a peut-être tort de ne pas tenir compte. Défendre à l'art d'avoir l'émotion ou l'intérêt pour but, c'est lui retrancher une partie de sa vie. Les tragédies de Sophocle ne

semblent pas avoir d'autre but que le désir d'émouvoir ; ce caractère s'accentue encore dans les tragédies d'Euripide, où l'on constate une gradation d'intérêt très travaillée. C'est de l'art sans doute que le poème de la *Théogénie* d'Hésiode, qui n'est qu'une longue énumération de jolies phrases sonores ; mais l'*Odyssée* est aussi de l'art, avec sa suite d'aventures attrayantes comme le Simbad le marin des Mille et une nuits. Je trouve les théories de Flaubert sur l'impassibilité de l'auteur beaucoup mieux justifiées chez les anciens ; le créateur de *Madame Bovary* a du moins produit d'après cette formule des œuvres d'une résistance inattaquable où son abstentionnisme arrive à de très grands effets.

Il suffit d'étudier de près la production de Flaubert pour voir combien on a eu tort de vouloir faire de lui un romantique grisé de lyrisme et de paradoxes. Le romantisme de Flaubert réside dans la tournure de ses idées bien plus que dans la nature de son talent. L'homme était romantique, mais l'écrivain ne l'était pas. Le romantisme, tel qu'il apparaît dans Musset, Hugo et Gautier, c'est la revanche de l'imagi-

nation en littérature, la remise en liberté de la plus brillante faculté humaine comprimée par deux siècles d'aridité classique et de fausse imitation ancienne. *Albertus, Antony*, la *Comédie de la Mort, Mademoiselle de Maupin* le *Capitaine Fracasse*, les *Contes d'Espagne et d'Italie, Hernani, Rolla, Notre-Dame de Paris* avec son Frollo et son Quasimodo, sont avant tout des débordements de sensibilité et d'imagination. Flaubert, au contraire, s'est obstinément efforcé de rendre le vrai, le réel, non seulement la vie intérieure, l'exactitude des âmes et des personnages, mais la vie dans sa matérialité descriptive et extérieure. Dans *Salammbô*, c'est encore de la vie qu'il ressuscite, de la vie antique, non plus étroitement observée, ce qui n'était pas possible, mais évoquée, toujours la vision picturale et tangible. C'est encore cela qu'il y a dans ses *Trois Contes*. Ses *Champs* et ses *Grèves* sont de la photographie instantanée, et qu'est-ce que *Madame Bovary* et l'*Éducation sentimentale* sinon le triomphe du réalisme et, comme l'ont très bien dit MM. Montégut et Brunetière, la faillite morale, la caricature, la déroute ironique du romantisme ? Sa *Tentation* elle-même n'est au

fond que la reconstitution vivante du monde chrétien au IIIe siècle, et les tableaux de couleur y abondent. L'âme de Flaubert s'est désespérément débattue contre des dispositions passionnelles dont il avait tonché du doigt le néant, et sa lucidité d'écrivain tâcha d'étouffer, à force de volonté et de travail, l'inclination romantique qui lui venait de sa jeunesse. Il a employé la précision de son talent à réagir contre l'envahissement de l'image, et, lui qui aimait tant le grand style, il a fini, au contraire, dans le raccourci du style. Sa prédilection pour les belles périodes, l'abondance des comparaisons imprévues, l'audace des mots lyriques, l'art des antithèses saisissantes, en un mot tous les signes où l'on voudrait voir la preuve de son romantisme, on les retrouve dans les classiques, notamment dans Eschyle et dans Bossuet. C'est donc l'homme chez lui, et non l'artiste qui était romantique. Sa haine du bourgeois, son mépris de la civilisation et du progrès, son antipathie pour la politique, l'insatiabilité de ses rêves, le malaise de son âme dans notre monde positif, voilà ce qu'il tenait du romantisme, l'héritage que lui avait légué Chateaubriand, sur lequel

son talent s'était pour ainsi dire moulé, non par esprit d'imitation, mais par ressemblance native. L'auteur de *Madame Bovary* fut une nature de génie, une nature rare, plus haute que son œuvre, hors des voies frayées, byronienne et chateaubrianesque de bonne foi, un de ces hommes dantesques, écrasés par le désespoir de vivre, qui crient dans le ciel désert leur lamentation d'âme et leur misère d'être né. Ses facultés de voyant et d'observateur se sont exaspérées par le développement excessif de son éducation littéraire, par la solitude de son cœur et par la précocité de son expérience. Il y a dans son formidable travail, dans ce renoncement à tout en dehors de l'art, un peu de la déception du trappiste qui a vu la vanité de la vie et s'en venge en exaltant sa prière et en multipliant ses mortifications. Rien de moins romantique que le pessimisme qui lui faisait dire, par exemple : « Quand je vois une femme, je ne puis me défendre de songer à son squelette. » Un tel homme est parent de Job et de l'Ecclésiaste.

Qu'était-il donc au juste, ce patient pétrisseur de mots, cet orfèvre de perles fines, exubérant

et tonitruant, qui passait des heures à déclamer une phrase et des années à faire un livre? C'était un classique, un classique vrai et non pas un classique faux comme Fénelon dans *Télémaque* ou Chateaubriand dans les *Martyrs*. L'auteur de *Madame Bovary* est un homme qui, à force de lectures, par son extrême clairvoyance d'artiste, a compris que le réalisme descriptif, tel qu'il est dans les *Mémoires d'outre-tombe*, *Atala* ou *Paul et Virginie*, constitue la substance même du génie d'Homère, de Théocrite, d'Hésiode, et que l'*Iliade*, l'*Odyssée*, les *Idylles*, *les Travaux et les Jours*, en un mot les chefs-d'œuvre classiques, étaient faits avec de la vie vraie, avec de la crudité réelle, avec la recherche du mot en relief et l'incarnation supérieure du style. Il a vu d'un coup, avant de prendre la plume, le résultat prodigieux que pouvait donner en littérature, l'application continue de ce réalisme plastique, rehaussé par un grand style comme chez les anciens, et il a eu le bonheur d'avoir assez de talent pour entreprendre et accomplir cette rénovation littéraire. La littérature du XVII[e] siècle avait passé la poudre fade de ses perruques sur l'antiquité, et si les auteurs du siècle de Louis XIV

méritent de durer par le fond humain qu'ils ont mis dans leurs œuvres et par leur inaccessible perfection de forme, on peut dire que leur imitation des anciens, au moins quant aux procédés descriptifs, a été absolument incolore, terne, banale et fausse. Flaubert a compris cela à fond; il ne s'est pas tracé de programme; il n'a pas voulu fonder d'école. C'est son instinct, l'éclosion et la maturité seule de son esprit qui lui ont fait entrevoir qu'on pouvait renouveler notre littérature par la description matérielle des choses, telle qu'on la trouve chez les Grecs plus encore que chez les Latins, qui en ont été la première pâle imitation. Il a eu le courage de ne plus sortir de cette crudité de couleur, il s'est renfermé dans le rendu photographique, dans la copie de la nature telle qu'elle est. Ceux qui lisaient Homère dans le texte, Racine et Boileau par exemple, n'ignoraient pas que ce sont là les procédés mêmes des anciens, et Chateaubriand aussi le savait, et les érudits le savent aussi. Mais il fallait être exclusivement artiste pour réaliser cette transfusion totale, et c'est là le côté admirable du talent de Flaubert. Il a coupé ses attaches romantiques, alors que Chateaubriand

n'a pas pu se débarrasser de son classicisme fénelonien.

Suivant à la lettre le conseil qu'il donne : « Il ne faut pas revenir à l'antiquité, mais prendre ses procédés » (II, 199), Flaubert a donc servilement décalqué les anciens et en particulier Homère. Etant donné la tournure d'esprit que suppose l'assimilation approfondie d'un pareil modèle, ses principes de critique sont faciles à deviner et nous pouvons déjà en prévoir l'application. Partout où il rencontrera la vie de l'image, l'intensité de la sensation, l'observation humaine, la supériorité de la forme écrite, il sera invinciblement attiré, quelle que soit la tendance ou le but de l'œuvre. Faire vivant par le fond et faire durable par la forme, c'est la conclusion qui se dégage des anciens et c'est au nom de cette idée que Flaubert a jugé les œuvres littéraires. En dehors de cette imitation bien comprise, il connaissait trop ses filiations d'auteurs pour avoir la prétention de fonder une école. « Je ne nie pas, écrivait-il quelques années avant *Madame Bovary*, la bonne volonté de la jeunesse actuelle de créer une école, mais je l'en défie » (II, 123). Grâce au critérium que lui

que de l'érudition et de la science : il demande la connaissance intime des procédés et du mécanisme du style. En d'autres termes, c'est une clef qui ne saurait être utile qu'à un artiste.

Flaubert ne fut donc pas, sous le rapport de l'exécution et du métier, un romantique, mais un classique vrai, issu en droite ligne de l'imitation homérique. Il plaçait Homère en tête de tous les grands génies, avant même les chefs-d'œuvre grecs. Nos classiques du XVIIe siècle étaient loin, selon lui, de valoir Homère et Shakespeare, « mais quelles natures, quel travail, quelles expressions justes ! » Le travail, on le sait, a été pour Flaubert non seulement le refuge de sa vie, mais le seul moyen de réaliser l'expression esthétique parfaite qui le hantait. Montrant en cela une lucidité et une possession de lui-même que bien peu d'auteurs ont poussées plus loin, il suivit scrupuleusement les conseils de ses amis et coupa les ailes à son imagination rutilante, pour s'enfermer dans la formule laborieuse et pour ne demander l'inspiration qu'au seul effort et à la seule persévérance. Il se fit un devoir d'emprisonner sa pensée dans l'exactitude et la résistance du style, et nous le voyons

d'année en année exagérer davantage cette volontaire concentration. A force d'acharnement, il doubla ses ressources naturelles. Comprimées par l'application, ses qualités gagnèrent en force ce qu'elles perdaient en étendue. Cet exemple de conscience, les angoisses qu'il subit, les tortures de cette longue persévérance, il faut lire tout cela au jour le jour dans ces quatre volumes de lettres pour juger à sa vraie valeur le rôle et le mérite de ce grand artiste. C'est la première fois que le public assiste à l'élaboration minutieuse du métier d'écrire. Je ne sais même pas si, pour les gens complètement étrangers aux difficultés du style, la gloire créatrice de Flaubert n'a pas été un peu atteinte par l'aveu sans déguisement d'un labeur qui ressemble si souvent à l'impuissance. Jamais carrière d'écrivain n'a mieux prouvé la vérité du mot de Buffon : « Le génie est une longue patience. » Il l'avouait lui-même : « Plût à Dieu que le mot de Buffon fût vrai ! Je serais sûr d'être un des premiers ! » Le mot était vrai et Flaubert est, en effet, le plus grand écrivain de la seconde moitié de ce siècle.

Bien que l'auteur de *Madame Bovary* eût pris pour programme le Discours de Buffon et qu'il

n'ait atteint l'expression du Beau qu'à force d'opiniâtreté, il ne faudrait pas conclure qu'il fût incapable d'écrire d'inspiration. Ses ouvrages lui eussent attiré de la renommée, même s'il se fût contenté de ne les écrire qu'une fois, au hasard de l'élan et de la verve, au lieu de les remettre vingt fois sur le métier, comme le voulait Boileau. Le vêtement dont il refusait de se servir eût encore fait honneur à bien des écrivains. Le perpétuel mécontentement de lui-même a été la vraie supériorité de Flaubert. « Si à mesure que j'écris, j'ai plus de mal, c'est que j'y vois plus loin, » (II, 228) pensée qu'il traduit par ce mot d'une justesse absolue : « La prose n'est jamais finie » (III, 332). Il explique même à Louise Collet par quelle mécanique il arrive à faire une phrase : « A force de courage, de travail et d'entêtement, dit-il, on parvient à faire bon avec une vocation ordinaire » (II, 203). La théorie est précieuse comme indication d'une méthode personnelle et elle demeure exacte dans sa généralité, en ce sens qu'on ne peut sans travail produire un style durable. Cette affirmation cependant, dont La Fontaine et Buffon confirment la vérité, paraît comporter certaines atténuations,

si l'on entre dans un examen plus détaillé des divers tempéraments littéraires. Encore une fois le principe est indiscutable, il faut le dire pour l'édification de tous ceux qui s'engagent dans les lettres, et il sera toujours vrai, comme on l'a dit, que le temps respecte peu ce que l'on fait sans lui. Mais il est certain aussi que nous avons en littérature des pages jaillies du premier coup, des morceaux venus d'une haleine, des fragments parfaits qui n'ont pas été travaillés et qui sont de facture superbe. Flaubert lui-même est obligé de l'avouer : « Les grands hommes, dit-il arrivent à l'effet en dehors même de l'art. Quoi de plus mal bâti que bien des choses d'Hugo, Molière, Cervantès, Rabelais ? Ils sont grands parce qu'ils n'ont pas de procédés. » (II, 189.) Il aurait pu ajouter : « Ils sont grands aussi parce qu'ils n'ont pas eu besoin de travail. »

Si je comprends bien les symptômes qui se manifestent depuis une quinzaine d'années dans notre production littéraire, depuis les publications de Pierre Loti, Pouvillon, Zola et quelques autres, une certaine détente paraît se produire dans l'effort d'écrire où nous poussait le glorieux exemple de Flaubert. Le changement des idées

et la variété des œuvres forcent la critique à continuellement mitiger ses affirmations et à nuancer de réserves ses théories les mieux démontrées. Qu'aurait dit Flaubert s'il eût connu Loti? Je fis un jour cette demande à Mme Commanville, celle qui a le mieux compris Flaubert et qui a publié sa correspondance, en tête de laquelle elle a placé une si jolie préface. A son avis, Flaubert était trop passionné de la forme parfaite pour qu'il eût apprécié Loti. Mais pourquoi ne l'aurait-il pas aimé, puisqu'il aimait Zola, dont le style est si négligé, si lâché, si plein de trucs et de tics? Quand on lit des ouvrages comme *Pêcheur d'Islande*, qui donne une commotion si douloureuse, la nécessité du travail esthétique, tel que l'entendait le classique Flaubert, ne vous apparaît plus si impérieusement, et ces théories, inattaquables à les prendre en bloc, vous laissent un peu hésitant. Car enfin, comme préoccupation de métier et comme moule de style, s'il y a quelque chose de radicalement opposé à *Madame Bovary* et à *Salammbô* c'est bien *Pêcheur d'Islande*. Ce qui fait la magie de ce livre, c'est qu'il est volontairement désécrit : c'est de la sensation et de l'émotion toutes nues, sans prépa-

ration ni recherche, ou du moins avec une préparation et une recherche, qui visent le rebours de l'effet ordinaire. Le bijou semble plus brillant parce qu'il est sans monture et qu'on l'a sorti de son écrin. La force qu'on eût mis au style se trouve ici ramassée dans la concentration intérieure. On ne peut pas nier que *Pêcheur d'Islande* ne soit littérairement une œuvre de premier ordre, et cependant elle paraît démentir les théories esthétiques de Flaubert. « La correction est l'éclat du style, » dit-il. Oui sans doute dans Labruyère et dans Montesquieu, mais non pas dans Saint-Simon ni toujours dans Bossuet. Nos motifs d'admiration ne sont pas les mêmes pour Rabelais et pour Buffon. Le mérite chez le premier est dans la drôlerie de l'idée et l'originalité des mots; le second est supérieur par la noblesse de la forme et la tenue du style. Il y a donc en littérature une faculté de peindre qui est peut-être indépendante de l'architecture extérieure, et une beauté qui réside autant dans la vie des mots que dans l'ordre qu'on leur donne. Si le style, selon Flaubert, est vraiment une manière absolue de voir les choses, on peut avoir un style superbe qui soit le contraire d'un style ordonné.

Flaubert proscrivait l'emploi des verbes auxiliaires ; Bossuet et Molière en sont pleins. Il chassait les qui et les que ; Labruyère et Pascal en fourmillent. Les qui et les que, essentiellement latins, caractérisent les écrivains du XVIIe siècle et n'ont jamais empêché l'harmonie de leurs phrases, s'il est vrai que l'harmonie dépend de la cohésion. Ces qui et ces que semblent nouer les idées comme les nœuds du bois fortifient les branches. Molière n'écrivait qu'avec ces conjonctions et ces pronoms. — M. Dumas fils l'en excuse parce qu'il écrivait pour le théâtre et qu'il savait que cela disparaîtrait à la scène comme cela disparaît dans la conversation. Mais ses contemporains, qui ne faisaient pas tous du théâtre, ont eu la même langue. Le style français ne s'est adouci et desserré qu'à partir de Voltaire.

L'auteur de la *Tentation de saint Antoine* poussait le souci de la perfection d'écrire jusqu'à vouloir faire passer dans son style toutes les qualités des maîtres et à s'interdire les négligences qu'ils se permettaient. Il disait de Voltaire : « C'est aussi bien que cela qu'il faut écrire, mais pas comme cela, » (II, 320) parce

que Voltaire n'avait que de la limpidité sans relief et point de mots en saillie à la Bossuet. Relisant la promenade d'Eudore aux Catacombes, il déclare le morceau de Chateaubriand admirable, « malgré deux ou trois répétitions qu'il ne se serait pas permises ». Peu d'écrivains résisteraient à un examen si exigeant, surtout lorsqu'on songe que Flaubert fuyait et répudiait le style tout fait, comme « verser des larmes », « émettre un avis, » « garder le silence », pour « pleurer, déclarer, se taire ». C'est de la critique bien technique, mais c'est sans en avoir l'air de la critique très profonde. Flaubert a raison. Ne le chicanons pas, puisque c'est cette discipline qui lui a donné ce style « qu'il voulait faire rugir quelque part comme il l'entendait et qui pourrait bien dominer la voix des perroquets et des cigales ». (II, 115.)

On le voit, toute la critique de Flaubert est fondée sur l'importance qu'il accorde à l'exécution d'un ouvrage et à la quantité de talent que révèle cette exécution. Il fit de ces deux principes la base de ses appréciations, parce qu'il était grand artiste et qu'à ce titre il était juge compétent des principes dont il se servait. On

chercherait vainement chez lui une philosophie littéraire quelconque, des considérations historiques, des opinions sur l'influence sociale d'une œuvre d'art. La prétention d'étudier psychologiquement les productions de l'esprit le faisait sourire ; il ne comprit jamais Stendhal et il se préoccupait aussi peu de dégager la psychologie des œuvres d'autrui que d'en mettre dans les siennes propres. Les questions de moralité le laissaient aussi indifférent que la philosophie d'Auguste Comte, dont il se moquait, et que la sociologie de Proudhon, qu'il traitait d'immense farceur. On comprend donc l'indignation que devait lui inspirer la critique universitaire, qui est toujours restée étrangère aux discussions de forme et de métier. Avec quelle ironie il s'écrie : « J'ai frappé sur la poitrine de tous ces cocos-là, les Cuvillier-Fleury, Saint-Marc Girardin, Villemain, etc. Je sais ce qu'ils ont dans le ventre. » Il fut toute sa vie hanté par l'envie d'écrire un ouvrage de critique, et l'on s'imagine le document qu'il nous eût laissé. Son exaspération va jusqu'à désirer fonder une Revue où l'on éreinterait tout le monde et où l'on répondrait à coups de bâton et à coups d'épée. Il ne pardonnait pas

aux critiques doctrinaires de faire de l'histoire au lieu de faire du métier, et de tout savoir, sauf de savoir écrire. « La connaissance qui leur manque à tous, disait-il, c'est l'anatomie du style » (II, 314). Et plus loin : « L'esthétique attend encore son Geoffroy Saint-Hilaire. » Dans des pages superbes, il explique son programme, qui consiste justement à étudier l'anatomie du style (II, 314 et 95). Les idées que Flaubert a mises en circulation et qu'on trouvera là lumineusement exposées, sont destinées à porter leur fruit. Elles ne frapperont pas les gens de métier, parce qu'ils y a longtemps qu'ils pensent de même, mais il n'est pas possible que la critique ne s'efforce pas de développer ces formules. C'est vers cette orientation technique que doit se diriger le mouvement des esprits, si nous voulons obtenir des résultats précis et certains; Il est vraiment fâcheux qu'un artiste comme Flaubert puisse dire : « Il n'y a pas une critique bonne depuis qu'on en fait. » Il faut, au contraire, n'en plus faire que de bonne. Tâchons de mettre à profit les leçons qu'on nous donne pour la première fois sur l'art d'écrire. Flaubert a plus d'autorité qu'un autre parce qu'il est producteur

et que sa critique dérive de la production, tandis que celle des penseurs et des universitaires ne dérive que des idées. Certes, la critique universitaire est dans son rôle en limitant son examen à l'influence et à la portée des œuvres écrites. Flaubert n'a pas tort de le dire à G. Sand [1], mais tout en déplorant les lacunes d'une pareille méthode, il aurait dû comprendre que celui qui n'est ni artiste ni grand écrivain ne peut avoir au service de ses jugements les mêmes raisons intrinsèques qu'un prosateur de talent. L'antagonisme irréductible des gens de métier et des psychologues repose sur une dissemblance initiale de vision et de cerveau, telle que les crée la nature, dispensatrice de toutes les qualités et qui se plaît à différencier les âmes. Il est certain que la critique qui suit une œuvre et la pénètre doit être supérieure à la critique qui s'en éloigne ou qui rôde autour; mais l'étude des idées a son intérêt, et je crois qu'on doit en faire cas, à condition qu'on les subordonne à l'étude des procédés. Le chemin de la grande critique, de la critique fertile, est ouvert. Nous n'avons

[1] *Lettres à George Sand*, p. 73.

plus qu'à atténuer les sévérités et à mettre à point les certitudes d'un homme convaincu et sûr de lui.

Dans ses *Romanciers naturalistes*, M. Zola nous peint l'auteur de *Salammbô* comme un énergumène de l'art, entêté d'esthétique, sans souplesse d'esprit et rebelle à l'avis des autres. La vérité, on l'a vu, c'est qu'il admirait avec outrance, mais qu'il savait tout admirer et que rien n'a pu décourager sa foi, altérer son goût, diminuer la sûreté de son sens critique, qui était extraordinaire. La bonté de son cœur d'enfant, car l'homme chez lui fut un grand enfant, a seul parfois égaré sa clairvoyance. Il suffisait d'être de ses amis pour avoir droit à l'indulgence et à la louange. C'est ainsi qu'il mettait Théophile Gautier immédiatement au-dessous de Victor Hugo avant Lamartine et Musset et qu'il a placé Feydeau et Bouilhet si haut. Une disposition de cœur plus tendre l'aveugla plus profondément encore sur les mérites de Louise Collet, et il s'enthousiasmait de bonne foi pour des ouvrages de George Sand dont le fond et la forme auraient dû le choquer, puisqu'ils le choquaient si fort chez Octave Feuillet. Mais ce Flaubert domina-

teur et qu'on nous dit intraitable, quelle soumission il apportait aux avis d'autrui ! Comme il écoutait ses amis, quand on lui fit refaire son *Saint Antoine !* Comme il suivait les conseils de Bouilhet l'obligeant à refondre des chapitres entiers de *Madame Bovary !* Quels doutes sur lui-même à chaque page de cette douloureuse correspondance ! Que de tâtonnements et de renoncements ! Quelle dignité d'effort ! Quelle haute conscience d'artiste ! Avec quelle absence d'amour-propre il crie son angoisse ! Quelle humilité dans l'admiration des maîtres, lui qui les a égalés de si près ! Pour les esprits étroits, Flaubert a paru diminué par la publication de cette correspondance ; pour nous, la misère de sa confession le grandit ; il s'est colleté avec la gloire et, s'il la possède, c'est qu'il l'a conquise. On va au ciel par la sainteté d'une vie tranquille. Lui, c'est par le martyre qu'il y est allé.

Maintenant que nous avons précisé les principes de sa tournure d'esprit et les inclinations de sa nature productrice, ses antipathies et ses préférences littéraires ne nous étonneront plus.

Pour l'intensité et la vision impersonnelle, il est naturel qu'il ait mis en tête Homère, Shakespeare

et Cervantès, les trois plus grands évocateurs illusionnants qui aient existé. « Si je voyais Shakespeare en chair et en os, dit-il quelque part, je crèverais de peur. » Et plus loin : « Quel gigantesque bouquin que *Don Quichotte!* Y en a-t-il un plus beau ? *Don Quichotte* a pour nous l'existence historique de César. » Ses adorations allaient ensuite à Saint-Simon et à Montaigne, l'un peintre des autres, l'autre peintre de lui-même. Chateaubriand, parmi les modernes, fut son auteur favori ; nous avons montré ici même l'étroite filiation qui unit l'auteur des *Martyrs* avec l'auteur de *Salammbô* et par quelle similitude de goûts et de procédés la prose de Flaubert s'est façonnée sur la prose de Chateaubriand. Bossuet l'enchantait par l'ampleur harmonieuse de sa période, l'audace et la trouvaille de ses mots, qui font de son style une perpétuelle création. Personne n'a mieux goûté que Flaubert l'universelle compréhension de Gœthe, qui plaçait lui aussi Homère et les Grecs au-dessus de tout et qui, avec un simple fait divers, une histoire de suicide, a su écrire un chef-d'œuvre de vérité et de passion. Montesquieu, Labruyère et Boileau séduisaient égale-

ment Flaubert par leurs scrupules d'écrivains et la patience impeccable de leur forme. Son imagination essentiellement représentative n'était à l'aise que devant Hugo, Gautier et Leconte de Lisle et il n'admit jamais la poésie « sans images » de Sully-Prudhomme et de Lamartine, envers lequel il s'est montré injuste en l'assimilant à Bérenger. M. de Heredia, un plastique aussi exclusif et aussi travaillé que Flaubert, a vengé, dans son Discours à l'Académie, l'illustre auteur des *Méditations*, que Leconte de Lisle dédaignait aussi trop superbement. Cette partialité irrévérencieuse se comprend chez Flaubert : le talent de Victor Hugo réside surtout dans la forme et celui de Lamartine dans l'idée. La langue des *Harmonies* et des *Méditations* n'est pas raffinée ; ce sont des pensées de génie, les plus nobles cris que l'humanité gémissante ait poussés vers Dieu et vers l'infini. Mais l'infini était pour Flaubert de la métaphysique et il n'a jamais aimé la métaphysique. Il serait d'ailleurs trop long d'entrer dans une discussion d'opinions et de goûts et d'exposer des raisons toujours délicates à combattre et à réfuter. L'essentiel pour nous est de nous expliquer les anti-

pathies de Flaubert et les motifs qui ont déterminé son intransigeance relativement à certaines manifestations supérieures de l'art. En poussant à bout les principes de son esthétique et en les adoptant tels qu'il les comprenait, dans toute leur logique, c'est-à-dire dans toute leur exagération, quelques-uns de ses jugements les plus sévères peuvent se soutenir et s'absoudre. On trouve par exemple dans la poésie de Musset, qui fut sublime en peignant sa souffrance passionnelle, tout un système de prose spirituellement et insuffisamment rimée, qui devait souverainement déplaire à Flaubert, comme lui déplaisaient les hémistiches et les phrases toutes faites qui abondent dans *Jocelyn*. C'est par cette même raison qu'il haïssait Bérenger, dont le style semble emprunté à un recueil d'expressions choisies et que les Jules Janin d'autrefois avaient le courage de comparer à Horace, le créateur de mots et de style par excellence. On conçoit très bien au contraire que la prose de Renan, faite de nuances et d'orfèvrerie fine, ait enchanté l'auteur de *Salammbô* et que la forme incolore de Balzac ait fini par le fatiguer. Le bourgeoisisme d'Emile Augier devait également révolter ce romantique

rompu aux secrets du métier difficile et qui se remettait à lire Sophocle pour se sauver du fade Télémaque.

L'âme de son œuvre, la vie de son travail, le principe de sa production et de sa critique a donc été pour Flaubert le culte du Beau expressif et le souci de la forme parfaite. Il s'est de jour en jour plus étroitement astreint à ce labeur, il a emprisonné de force son inspiration dans cette torture éperdue, par la pente fatale qui d'un chrétien fervent fait tôt ou tard un mystique. Il a subi l'exagération des croyances sincères. Il est tombé dans l'ascétisme artistique, mais il y est tombé volontairement et c'est là le point important. Il ne faut pas voir dans *Bouvard et Pécuchet*, cet aride livre, un avortement de ses facultés, le résultat de son impuissance, le dernier effort d'un talent arrivé à la stérilisation et à l'épuisement. Non, cette sécheresse, Flaubert l'a cherchée par dédain des ressources ordinaires, par mépris pour son imagination exubérante qu'il a toujours domptée et mortifiée. Jamais son talent n'eut plus d'épanouissement et de jeunesse qu'à l'époque où il composait ce livre d'érudition idéologique, qui fait le pendant de la *Tentation*

de saint Antoine et qui est le plus curieux spécimen de ce qu'on pourrait appeler le Jansénisme littéraire de Flaubert. La preuve, c'est qu'il s'interrompit de l'écrire pour publier les trois nouvelles qui sont des merveilles de couleur et de facture et qui s'appellent : *Un cœur simple*, *Hérodias*, *Saint Julien l'Hospitalier*. Voilà les œuvres qu'il aurait pu produire, s'il n'eût pas mis sa délectation à poursuivre les plus inaccessibles difficultés de l'art. *Bouvard et Pécuchet*, cette œuvre profonde qui faisait pourtant dire à Barbey d'Aurevilly : « Quand donc persuadera-t-on à M. Flaubert de ne plus écrire, » ne prouve pas la décadence critique de la belle intelligence à qui nous devons *Madame Bovary*; non, c'est l'essai d'un dilettantisme supérieur, le besoin d'essayer sa force sur un sujet exceptionnel, l'envie de faire une expérience suprême, une synthèse d'abstraction encore inédite et qui paraissait impossible. Sa correspondance est là d'ailleurs pour nous prouver que jusqu'au dernier moment Flaubert conserva sa verve d'idées, son bouillonnement d'âme, sa virtuosité imaginative, sa lucidité critique. Son Voyage à Jérusalem démontre qu'il n'avait pas besoin de

travail pour écrire de premier jet des phrases superbes. Il a toujours été maître de lui et égal à lui-même.

En somme, Flaubert a été un penseur d'une étendue d'esprit très rare, qui s'est assimilé avec la même sûreté et la même ardeur tout ce qui de près ou de loin touchait à la littérature et à l'art. La puissance de sa vision critique fut aussi grande que la puissance de sa vision picturale. Il nous laisse non seulement des chefs-d'œuvre, mais l'exemple d'une méthode d'examen rigoureuse que nous devons suivre, parce qu'elle est la seule efficace et la seule bonne. Tâchons d'écrire et de juger comme il l'a fait. Nous n'aurons jamais assez de talent pour craindre de tomber dans les écarts qu'il s'est permis, et il n'y aura que du profit pour nous. Grand prosateur et juge souverain, l'auteur de *Madame Bovary* doit guider notre génération d'artistes et de penseurs tourmentés, comme ces lumières fixes qui brillent le long des côtes, et qu'on ne perd pas des yeux quand la mer est mauvaise.

LA CRITIQUE CONTEMPORAINE

ET LA LITTÉRATURE GRECQUE

La critique nous donne-t-elle une idée vraie de la littérature grecque? — Comment elle l'a jugée jusqu'à présent. — Les diverses écoles critiques. L'imagination ou l'érudition. — Nécessité d'une bonne traduction. — En avons-nous une? — Ce qu'il faudrait pour bien traduire. — Leconte de Lisle. — L'histoire de la littérature grecque de MM. Croiset. — La critique universitaire. — En quoi consiste le génie d'Homère. — Pourquoi il est aussi vivant et aussi moderne que Flaubert. — Son procédé descriptif. — En quoi consiste le talent d'Hésiode, d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, d'Aristophane. — Comparaison avec ce qu'en a dit la critique universitaire. — Les procédés descriptifs de Théocrite. — Démosthène grand écrivain. — Démonstration des procédés qui font de lui un grand orateur.

Il s'est produit en France, depuis une quarantaine d'années, un mouvement de renaissance et de sympathie très marqué en faveur des

études grecques. Une école indépendante de littérateurs et de savants s'est résolument engagée dans la voie de l'érudition et des recherches, que l'Allemagne encombrait de ses lourds matériaux si vite hors d'usage. Il y a longtemps que l'autorité de l'*Histoire* de Grote s'est effacée devant l'histoire grecque de Curtius, continuée brillamment par les ouvrages de Droysen et de Hertzberg. L'importance de ce livre exceptionnel, indiscutée en Allemagne et en France, dominera longtemps tous les travaux monographiques que des écrivains plus spéciaux peuvent publier sur la question grecque. Il est fâcheux que l'échange d'érudition et de lectures qui, malgré l'état d'esprit des deux peuples, a toujours eu lieu entre l'Allemagne et la France, ne dépasse pas ordinairement le monde savant et lettré. L'*Histoire de la littérature grecque*, d'Otfried Müller, a singulièrement mis en relief la discussion des textes homériques. Cependant le nom d'Otfried Müller est à peine arrivé jusqu'au grand public français. On connaissait de réputation l'ouvrage d'Edouard Zeller sur la *Philosophie grecque* : on en a entrepris une traduction française, qui a été presque aussitôt inter-

rompue, alors qu'on nous traduit l'*Histoire de la littérature latine* de Teuffel et la *Littérature au moyen âge* d'Ebert. Stendhal disait : « On ne connaît la Grèce qu'en Allemagne. » C'était vrai du temps de Stendhal ; mais aujourd'hui ces sortes d'ouvrages ne sont plus un privilège de production uniquement allemande ; la Grèce est connue chez nous aussi bien qu'au delà du Rhin et nos savants français savent du moins digérer leur science et composer une œuvre, ce que les Allemands ignoreront toujours.

Le mouvement d'études grecques, qui devait amener chez nous le triomphe définitif de la critique scientifique, s'est produit progressivement par des œuvres de transition. M. Patin, dans ses *Tragiques Grecs*, nous avait donné un essai d'appréciation moyenne, prosaïque, purement explicative, à renseignement facile. Ses quatre volumes ont joui longtemps de l'estime universitaire. En les relisant aujourd'hui, on est frappé de la pauvreté de sa méthode. Ses ressources sont celles d'un bon professeur s'adressant à un public de jeunes élèves. Son style est un style tout fait, incolore et banal. Quant à ses procédés d'examen, ils se réduisent

à peu de chose : analyser les pièces, paraphraser les scènes, comparer les situations, exposer la marche de l'action et louer les choses par leurs caractères généraux. Le fond de ses développements est commun ainsi que ses parallèles entre les divers auteurs, depuis Shakespeare jusqu'à Lemercier. On croirait lire les devoirs de rhétorique et les beaux cahiers de morceaux choisis dont se compose le cours de littérature dramatique de Saint-Marc Girardin. Les trois volumes de Paul de Saint-Victor : *Les Deux Masques*, œuvre de réaction très remarquable contre cette méthode de vulgarisation sans originalité, peuvent passer pour le premier manifeste de la critique artiste opposée à la critique universitaire. Paul de Saint-Victor n'avait pas d'autorité officielle en matière de philologie et de lingustique. Ses *Deux Masques* ne nous apprennent rien ; ils donnent seulement envie de connaître. Cet admirable coloriste a rendu séduisant le sujet qu'il a traité ; et, à force de nous plaire dans ce qu'il écrit, il inspire le désir de lire autre chose que ce qu'il écrit. Il vous enchante si suavement, qu'on a envie de le quitter pour aller aux auteurs qui l'enthou-

siasment. Personne n'a mieux exprimé le charme du génie grec. Ses *Deux Masques* ne sont, si l'on veut, que de la broderie autour de la littérature grecque interprétée avec une imagination de poète. Mais quels mots ! Comme il est antique de cœur et d'âme ! Comme il a saisi le sens des légendes mythologiques ! Quel attrait dans ses peintures ! Son style a la douceur athénienne d'un contemporain de Périclès. Jamais on n'avait vu un pareil exemple d'assimilation. La magie des auteurs grecs a passé dans ses expressions inattendues comme un chœur d'Eschyle. Oui, ce style, c'est encore la langue grecque avec ses inépuisables images, sa souplesse féconde, ses ressources majestueuses, sa fluidité nuancée. On pardonne à l'auteur son érudition, qui est médiocre, en faveur de sa forme, qui est d'un grand artiste. C'est chez lui qu'on trouve la meilleure tentative d'une exposition des procédés d'écrire qui caractérisent en particulier les tragiques grecs. Ce n'est pas le but de son ouvrage ; mais quand il aborde le chapitre des talents, il a des façons de parler royales et une divination malheureusement trop courte. C'est le plus beau livre de vulgarisation imaginative

que nous ayons sur le théâtre antique. Avec cela et une bonne traduction, il est impossible de ne pas goûter les œuvres grecques.

La question d'une bonne traduction est un problème qui revient se poser chaque fois qu'un regain de goût nous ramène aux anciens. De toutes celles qui ont paru, celles de Leconte de Lisle ont eu le plus d'influence sur la diffusion des idées grecques en France. Les traductions universitaires, comme celles d'Artaud et Pierron, n'ont pas cet attrait de langue originale et créatrice qui attire comme une production personnelle. Les savants sont enclins à faire trop peu de cas des appréciations critiques ou des traductions signées par des littérateurs indépendants. On aurait vraiment tort de suspecter une œuvre parce qu'elle ne porte pas l'estampille d'une agrégation ou la garantie d'une chaire officielle. La science philologique et la connaissance approfondie du texte sont certainement deux conditions essentielles pour bien traduire ; mais ce n'est pas tout et c'est même peu de chose. Pour bien traduire un grand écrivain, il faudrait être presque soi-même grand écrivain ; et, à rigoureusement parler, un artiste ne peut être traduit

que par un artiste. Un homme ordinaire rend correctement le *sens*, mais ne découvre pas toujours l'*expression*. Pour bien interpréter *Eschyle*, par exemple, qui a créé son style, il faut soi-même se créer son propre style. Les pages de la *Bible* que Renan nous a données sont tressaillantes de vie, parce qu'avant tout il était artiste. Lorsque Bossuet, au cours de ses sermons, traduit des citations bibliques, elles éclatent de beauté, parce que lui-même était écrivain de premier ordre. Ce qu'il faut se dire, c'est que le style d'*Eschyle*, pas plus que celui d'Horace, de Pindare ou de Lucrèce n'existe ni en grec ni en latin. Leurs mots peuvent figurer dans les dictionnaires, mais c'est le résultat d'une compilation faite après coup, un total d'addition générale. Un style et une langue sont choses très distinctes. Les écrivains véritables ont tous créé leur style. Comment l'exprimera-t-on, ce style, si l'on ne possède pas soi-même le don d'écrire, l'aptitude à inventer le mot, le mérite de découvrir l'image? Traduire, c'est renoncer à donner la valeur *adéquate* d'un texte. Tout l'effort consiste à s'en rapprocher, et ceux-là s'en approcheront le mieux dont la tournure d'esprit sera

plus conforme au texte qu'ils étudient. De là vient qu'il y a si peu de traductions qui rendent, non pas seulement le sens, mais le caractère et le génie de l'original. Malgré de louables essais, nous n'avons pas encore, par exemple, une bonne traduction de Tacite. Rousseau l'avait tentée et lui seul eût été capable d'exécuter ce travail, qui demanderait une existence d'homme. Le style de Rousseau a quelque chose de celui de Tacite, au moins pour l'énergie, la concision et l'antithèse. On peut être un Burnouf, un Niebbur, un Egger et publier des traductions qui n'ont d'autre qualité que d'être fidèles, faute d'avoir à sa disposition le vocabulaire de l'art, qu'il ne faut pas confondre avec le vocabulaire des mots. Ce qui est nécessaire aussi c'est le don du relief, la haine instinctive du banal et de l'incolore. Les traductions d'Artaud et de Pierron ne sont pas communes, mais quoique plus exactes, elles ne valent pas en matière d'art celles de Leconte de Lisle pour les Grecs, celles d'André Lefèvre et de Sully-Prudhomme pour les Latins. C'est par là surtout que Leconte de Lisle a exercé de l'influence sur le mouvement des idées contemporaines en faveur des auteurs anciens.

Mais ce n'est pas tout que d'avoir des traductions ; il nous manquait en France une histoire de la littérature grecque qui fût à la hauteur de l'érudition allemande et qui élargît définitivement le champ trop restreint des excellents manuels de Pierron, Demogeot ou Duruy. Cette lacune vient d'être comblée par la publication de l'important ouvrage de MM. Croiset, dont les premiers volumes ont déjà paru[1]. C'est un événement littéraire qu'il convient de signaler dans l'histoire de la critique française. Que de tâtonnements ! Quel travail de lente compréhension, quel chemin parcouru pour arriver à cette consécration officielle des maîtres immortels de l'art !... Les premiers essais de critique sur la littérature grecque furent moins respectueux, mais aussi puérils que les traductions du P. Brumoy. Le Batteux, Marmontel, Laharpe jugeaient les œuvres classiques d'après un idéal de goût purement français et au nom d'un ensemble de règles préconçues qui n'étaient fondées ni sur la nature ni sur la raison. Cette prétention à

[1] *Histoire de la littérature grecque*, par Alfred Croiset, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des lettres de Paris, et Maurice Croiset, docteur ès lettres, professeur à la Faculté des lettres de Montpellier.

l'infaillibilité a longtemps empêché notre littérature de comprendre Eschyle et Shakespeare. C'est l'époque du dogme en critique. Ensuite est venue l'école renseignée et explicative, basée sur la connaissance du texte ou sur une sympathie d'art, qui a produit pour l'enseignement officiel l'ouvrage de M. Patin, et pour les artistes purs les belles pages de Michelet [1], les hyperboliques éloges de Victor Hugo [2], les *Deux Masques* de Saint-Victor [3] : c'est la critique de résurrection et de compréhension. Enfin les frères Croiset viennent d'inaugurer chez nous la critique d'érudition allemande, mise à point, digérée, magistralement exposée, une critique qui ne se contente pas d'avoir de la valeur, mais qui a de l'agrément. Les livres allemands ne sont guère en général que des matériaux avec lesquels il reste à faire d'autres livres. Ils enseigneraient beaucoup de choses, s'ils étaient seulement lisibles. C'est presque toujours de la compilation fouillée, du document à outrance, de la philo-

[1] *La Bible de l'humanité*, p. 137 à 281.

[2] *William Shakespeare*, p. 47 et 161. Liv. IV, Shakespeare l'ancien.

[3] Tome I.

logie ou des discussions de texte. M. Croiset a contrôlé cette érudition avec son talent personnel ; elle a été le fondement et non plus le but de ses efforts. L'appréciation littéraire qui domine chez eux n'a plus rien de commun avec Schlegel et Lessing. Telle qu'elle nous apparaît dans les trois premiers volumes, l'*Histoire* de M. Croiset représente les conclusions de la science philologique sur les textes grecs, et l'enseignement universitaire sur leur mérite littéraire. C'est l'expression complète de la critique contemporaine, son verdict le plus motivé et le plus récent.

Il nous a donc paru intéressant d'examiner ces conclusions et de les contrôler par la critique artiste, afin de voir si la science est bien d'accord avec l'art. L'importance de la littérature grecque n'est plus discutée aujourd'hui. Elle est la source de notre littérature française, et depuis le XVI[e] siècle elle n'a pas cessé un seul instant d'être une question d'actualité. Qu'il s'agisse de Ronsard, Racine, Chénier, Hérédia ou Leconte de Lisle, ce sont toujours des Grecs que nous rencontrons devant nous. Ce sont les Grecs qui nous ont appris l'amour de la nature et le

goût de la perfection écrite. Je crois que jamais on ne les avait plus admirés ni mieux compris que de notre temps. L'ancienne critique ne nous expliquait pas leur génie, parce qu'elle ne le sentait pas. La critique universitaire et la critique d'imagination nous ont inspiré le désir de les connaître plus intimement. Voyons si la critique scientifique a pénétré jusqu'au fond de leurs talents ; si elle nous expose les procédés, le caractère frappant des œuvres, les raisons intrinsèques de leur mérite.

Nous venons de relire les trois premiers volumes de la nouvelle *Histoire grecque* de M. Croiset. L'érudition est énorme, le style très ample, la conscience de travail et d'exécution au-dessus de tout ce qu'on peut savoir par la philologie, l'étude des textes, la paléographie, l'histoire et l'habitude des idées générales. C'est l'œuvre la plus consciencieuse que nous ayons sur cette matière, une somme de renseignements et d'informations où le côté purement littéraire est traité avec un développement très large. Personne n'avait encore pris la peine de nous en dire autant ; mais la discussion esthétique, la partie assimilative de l'art y est écourtée, et

la critique artiste ne renoncera pas encore cette fois à ses *desiderata*. M. Croiset s'adresse à ceux qui ont lu la littérature grecque. Ceux qui ne l'ont pas lue n'auront dans cet ouvrage qu'une idée d'ensemble d'Homère, d'Hésiode ou des Tragiques, qui sont loués pour des raisons qui n'expliquent pas, selon nous, leur valeur essentielle et intime. Le mot définitif qui reste à dire, la critique scientifique ne pourra nous le dire que si elle fait appel à la critique artiste. Tout cela exigerait bien des commentaires. Ces sortes d'études devraient être mises à la portée de ceux qui ne savent pas. Je voudrais, pour ma part, qu'on eût le courage de publier un manuel de vulgarisation de la littérature ancienne. Pour le grand public, Homère est un auteur consacré, estimé par tradition et peu lisible en traduction. On l'honore et on s'en éloigne. Il inspire du respect et point de curiosité, et l'on s'en tient volontiers à une admiration qui dispense de le connaître. Les érudits perpétuent le malentendu en écrivant des ouvrages qui supposent qu'on lit couramment le texte. Je voudrais que la critique organise une croisade pour convertir le public tout entier, les

lettrés de tempérament, les producteurs de vocation, et qu'on dise à tous : Lisez l'*Iliade* ou l'*Odyssée* dans la traduction de Leconte de Lisle, vous verrez que c'est aussi moderne, aussi vivant que Zola, Flaubert ou Daudet. C'est le même procédé d'écriture, le même principe de style, le même mode d'évocation, le même relief de matérialité et de couleur, le même réalisme, plus brutal, plus cru, plus intense, mais relevé par une grandeur morale qui atteint l'héroïsme. Oui, Homère est un photographe de la nature et des mouvements humains, plus encore que de l'âme et de l'être intérieur. C'est l'analyse, la décomposition poussée jusqu'à sa dernière limite d'un acte physique, d'un fait observé, d'un effet rapide, une notation vraie des choses, non seulement sans intervention de personnalité, mais avec un manque d'intention et une absence de recherche absolus. En d'autres termes, Homère est un *réaliste de génie*. Ce n'est pas ainsi qu'il nous apparaît dans toutes les traductions, mais c'est ainsi qu'un artiste comme Leconte de Lisle a su nous le rendre et c'est ainsi qu'on doit le classer. Voilà ce que la critique doit répéter, lorsqu'il s'agit d'Homère ;

voilà ce qu'elle doit démontrer par des exemples et des études techniques. M. Croiset, après un jugement philosophique de l'œuvre homérique, examine surtout l'élévation de ces poèmes, la noblesse des caractères, le souffle épique de ces chants immortels, l'art de la composition, la marche du récit. Il n'a pas été frappé par les procédés de notation photographique qui sont la marque essentielle d'Homère. Ce qu'ils disent de sa description, bien qu'infiniment juste, est plutôt de la critique abstraite, du document sur les idées.

Il y a encore un point sur lequel les artistes ne s'entendent pas avec les savants : c'est la pluralité des Homère. La négation de l'unité d'Homère, en tant qu'unique auteur de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, constitue aujourd'hui l'enseignement officiel de nos chaires et de nos collèges. Après avoir résumé avec beaucoup de talent les systèmes probables de formation de l'*Iliade* proposés depuis Wolf, M. Croiset essaye de démontrer, dans de savantes pages, que l'*Iliade* et l'*Odyssée* n'étaient au début que des chants isolés auxquels se sont joints des chants de développement, puis des chants de raccord, qu'on nous

signale, qu'on nous désigne et qu'on étudie[1]. Très peu de parties de ces deux poèmes seraient primitives et porteraient la marque d'une origine commune. A force d'analyse, M. Croiset accumule d'ingénieuses raisons ; mais ni lui, ni M. Otfried Müller, ni M. Vitzsch, ni l'érudition française, doublée de toute l'érudition allemande, ne feront avouer à la critique artiste qu'il a existé plusieurs Homère. Aucune des objections qu'on nous propose n'atteint la question de littérature et d'art, qui demeure intacte. N'est-ce pas une appréciation singulière que de paraître oublier, dans un jugement sur l'authenticité d'Homère, toutes les raisons intrinsèques tirées des procédés d'écrire, comme si ces raisons affirmatives ne valaient pas les raisons négatives qu'on tire des lacunes de ce texte ! Pourquoi suspecter un auteur et ne voir que ses contradictions, ses omissions ou ses faiblesses ? Croire qu'il y ait eu plusieurs Homère ! « Mais

[1] C'est ainsi qu'on nous dénonce comme inférieur et n'appartenant pas à Homère le chant où figure la visite du camp et l'épisode de l'espion Dolon. Ce chant est plein cependant de détails qui portent au premier chef la marque d'Homère, notamment le mot sur Dolon, qu'on décapite d'un coup d'épée : « Il parlait encore, quand la tête tomba. »

il suffit de le lire pour se convaincre du contraire, » s'écriait l'helléniste Alexis Pierron. L'évidence pour lui sortait de la lecture même. « Je pardonne aux savants cette hérésie littéraire, » disait à son tour Chateaubriand. En effet, le procédé d'Homère n'appartient qu'à lui; on le constate à chaque ligne de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée ;* et, après lui, ce procédé se perd, on ne le retrouve plus ; il n'est ni dans Hésiode, ni dans les Tragiques, pas même dans Théocrite. Il y a bien des traces d'imitation, des morceaux de détails qui sont du pastiche homérique ; mais, comme manière *permanente*, cette qualité de description ne se rencontre plus nulle part chez aucun auteur[1]. Comment ce procédé si saisissant se serait-il perdu immédiatement après Homère, s'il est vrai qu'il ait appartenu à

[1] Cet art de notation des choses *vues* est grossi, moins saisissant et seulement intermittent dans Hésiode. Parmenide est le poète qui s'en serait le plus rapproché. Théocrite aussi donne souvent cette sensation, mais il est plus fantaisiste et plus imaginatif ; il n'est pas, comme Homère, uniquement photographe. Le mérite de Virgile dans l'*Eneïde*, c'est d'être un clair de lune d'Homère. On chercherait en vain la description d'Homère, en tant que persistante et continue, dans Lucain, le Tasse, l'Arioste, Milton, Camoëns, Klopstock, etc... Quant à comparer la *Chanson de Roland* à l'*Iliade*, c'est une plaisanterie paléographique qui ne peut flatter que notre patriotisme.

toute une classe de poètes du temps d'Homère ? Quinze ou vingt auteurs auraient eu en même temps le même talent, le même style, la même tournure d'esprit, la même vision des choses, et tout à coup aucun auteur grec n'aurait plus écrit de même ? Il me semble qu'il est plus difficile d'admettre l'existence de tant d'écrivains doués de qualités semblables, que d'admettre l'existence d'un seul avec des interpolations et des lacunes. Si tant d'auteurs eussent été capables de composer successivement l'*Iliade*, il s'en serait bien rencontré un pour effacer les incohérences, niveler les inégalités, accorder les contradictions, accélérer les lenteurs et replâtrer enfin les défauts qu'on nous présente comme des objections irréductibles [1]. Ces objections, les Grecs les connaissaient certainement ; mais l'unité du style était si claire pour eux, qui le lisaient dans leur propre langue, qu'aucun d'eux

[1] L'existence de l'écriture à l'époque d'Homère n'est plus une objection aujourd'hui. Les Phéniciens connaissaient l'écriture 1.500 ans avant J.-C. En rapport avec les Grecs, comme avec toute la population du bassin de la Méditerranée, ils ont dû certainement leur enseigner l'écriture avant la venue d'Homère, quoi qu'en ait dit Curtius. Voir à ce sujet le chapitre décisif de Georges Perrot sur les Cypriotes (*Histoire de l'art dans l'antiquité*, III).

n'a jamais mis en doute la personnalité et l'unité d'Homère[1]. Il ne leur est pas venu à l'idée qu'il y ait eu en même temps une douzaine d'hommes de génie pour écrire l'*Iliade* et une douzaine d'hommes de génie pour écrire l'*Odyssée*. Il est déjà flatteur pour l'humanité qu'il se soit rencontré un artiste tellement puissant, que personne encore n'a pu l'égaler. C'est donc par l'évidence intérieure de l'œuvre qu'on démontrera la personnalité d'Homère, de même que c'est surtout le côté littéraire qu'il faut dégager pour étudier son talent. Tant qu'on n'aura pas décomposé le *métier* d'Homère, on pourra éclaircir des problèmes d'histoire et renforcer l'érudition, mais on n'aura pas essentiellement fait de la critique littéraire.

L'œuvre d'Hésiode, le grand poète didactique successeur d'Homère, est aussi minutieusement analysée dans le premier volume de M. Croiset. Là encore, la science impitoyable conclut qu'Hésiode n'est pas l'auteur de la *Théogonie* et qu'il n'y a peut-être pas d'Hésiode. Pour la

[1] M. Croiset avoue d'ailleurs que l'*Iliade* et l'*Odyssée* ont la même langue et le même style. Une pareille identité, si on l'attribue à plusieurs auteurs, devient inconcevable.

critique artiste, la personnalité d'Hésiode se dégage pourtant de ses livres avec la même vigoureuse netteté que celle d'Homère. Le combat des Titans dans la *Théogonie* peut passer pour une des plus belles pages de la littérature grecque. Hésiode est éclatant de force et de vie. Il dessine avec la musculature de Michel-Ange : sa description est démesurée ; les mots semblent plus gros ; on dirait un bas-relief sculpté pour un monument gigantesque, et s'il n'a pas la plasticité suivie de l'*Iliade*, on voit qu'il connaît Homère et qu'il s'en souvient : il pousse, il augmente, il exagère le trait. Il est, d'ailleurs, pénible à lire, même dans la traduction de Leconte de Lisle. Quintilien nous dit que la magie et l'effet de sa *Théogonie* résident dans le charme des énumérations sonores et des noms harmonieux qui enivraient amoureusement les oreilles grecques. Celui de ses poèmes que nous pouvons le mieux nous assimiler, c'est les *Travaux et les Jours*, ouvrage de terroir, d'une saveur étrange, où sont mêlés la poésie descriptive, l'utilitarisme rustique et les conseils pratiques de la vie agricole. C'est là qu'on peut admirer le sens spécial qu'Hésiode a eu de la

nature. Le sens de la nature et le grossissement descriptif, voilà les deux marques de son talent. Il ne peint pas longuement la nature : en communication avec elle par ses goûts et par son état, c'est par détails, à dose rare, à travers d'autres préoccupations de pensée, furtivement, pour ainsi dire, qu'elle lui apparaît. Il faudrait développer ces deux points de vue pour donner la sensation de littérature et d'art qui résulte de son œuvre.

C'est dans le troisième volume de son *Histoire* que la critique d'érudition de M. Croiset atteint son plus large développement. On n'avait pas encore publié en France une telle quantité de renseignements, tant de recherches si judicieusement présentées. C'est un ouvrage indispensable à tous les liseurs lettrés, aux professeurs comme aux élèves. Des années de labeur sont condensées dans ce volume, qui peut remplacer bien des lectures. De nouvelles découvertes bibliographiques et archéologiques permettront seules d'écrire quelque chose de plus intéressant que les excellents chapitres de ce volume sur les origines de la tragédie, la transformation de l'ancien dithyrambe, l'évolu-

tion des chœurs, le rôle des acteurs, les concours tragiques, les lois intrinsèques de la tragédie, les parties constitutives du drame, le lyrisme tragique, la monographie des œuvres de cet étonnant Eschyle, qui a créé la tragédie, comme Homère a créé l'épopée.

Ici encore, sur Eschyle, Sophocle et Euripide, la critique artiste a le droit de venir compléter les appréciations de la littérature scientifique. Il est difficile de dire mieux, et, cependant, il y a encore quelque chose à dire. Après avoir lu l'ouvrage de M. Patin, on ne sait pas en quoi consiste exactement le génie d'Eschyle. Après avoir lu MM. Croiset, on le sait mieux, mais pas assez. Nous avons le dernier mot de l'érudition : nous n'avons pas le dernier mot de l'explication littéraire pure. C'est beaucoup pour exposer ; ce n'est pas tout pour se rendre compte. M. Croiset a bien un chapitre sur la langue et le style des Tragiques grecs ; mais les talents et les procédés y sont encore analysés idéologiquement, par l'extérieur, par l'anatomie de surface, dans une sorte de paraphrase des qualités dominantes. C'est la partie sur laquelle ils ont le moins insisté. Il est très vrai que le génie d'Es-

chyle consiste dans la « violence » de l'inspiration, dans « l'énumération », le « grandiose, le pathétique, le tumultueux, le désordonné » ; mais ce n'est pas assez dire, puisque ces mêmes éloges pourraient convenir à Bossuet ou à Corneille, qui ne sont pas Eschyle. Ce que nous voulons savoir, c'est l'ensemble de qualités qui ne conviennent qu'à Eschyle, qui le caractérisent lui et pas un autre. Paul de Saint-Victor[1] a sur le talent d'Eschyle quelques pages d'une clairvoyance plus évocative que l'imagination de Michelet[2]. On y entrevoit ce qu'a pu être ce prodigieux écrivain, le plus personnel de toute la littérature grecque après Homère. Dans son *Histoire générale de la Tragédie*[3], M. Patin n'a réussi qu'à délayer la psychologie littéraire d'Eschyle. La Harpe, lui, avait tranquillement nié et, ne comprenant pas un mot à de pareilles tragédies, il affectait d'en rire et trouvait *Pro-*

[1] *Les Deux Masques*, t. I.

[2] Il ne faut pas oublier cependant que le procédé de paraphrase, le ton, le style, la méthode de critique en broderie aérienne, qu'a employés Saint-Victor dans les *Deux Masques*, sont contenus en entier dans la *Bible de l'humanité* de Michelet.

[3] *Les Tragiques Grecs*. Préface.

méthée enchaîné « *monstrueux* ». Avec l'énormité de son analyse visionnaire, Victor Hugo a écrit sur Eschyle un long chapitre d'un enthousiasme échevelé, où son admiration éclate avec le retentissement d'un volcan. Parmi les critiques qui se sont occupés d'Eschyle, ce sont encore les littérateurs et les poètes qui en ont parlé avec le plus de compétence, parce qu'ils sont des amoureux de mots et d'images et qu'Eschyle est par-dessus tout un artiste de mots et d'images. Il a créé sa langue et son style, et c'est cette création continue qui rend son lyrisme si difficile à traduire. Leconte de Lisle même, avec ses audaces expressives, ne nous donne qu'une faible idée du texte grec. Eschyle est un écrivain de génie, doué d'une imagination inouïe[1]. On retrouve dans l'emportement de ses phrases les trouvailles de pensées et l'indépendance de mots qu'on rencontre dans Bossuet. L'imagination d'Eschyle est à l'étroit dans sa forme ; elle y bouillonne et finit par faire explosion. C'est un voyant dont la prunelle, comme une lentille

[1] On sait qu'il avait le courage de dédier ses tragédies au Temps, et Sophocle disait de lui qu'il faisait des chefs-d'œuvre sans le savoir.

grossissante, élargit tout ce qu'il regarde. Il est sublime comme la nature vierge et les grands météores. Il tonne, il fulgure, il emporte. Son procédé lyrique, le trait qui constitue son originalité, c'est un *crescendo* continuel. Le chœur et les personnages développent sans cesse un même thème très simple, d'un intérêt restreint, dans une sorte de piétinement sur place, un recommencement et une insistance progressive qui produisent à la fin un effet énorme. Wagner nous a donné lui aussi de pareilles scènes de développement grandiose qui exaltent et font frissonner par cela seul qu'elles durent. On dirait un duo de la *Walkyrie* et de *Lohengrin*, une symphonie de Beethoven, où le même motif revient sous des modulations différentes qui le déploient, l'étendent, l'imposent[1]. C'est dans les *Perses* que ce procédé, capital chez Eschyle, devient irrésistible, et que cette large lamentation, ce vocero ininterrompu arrivent à un *tutti* sublime. Une telle exécution, servie par ce style

[1] Comme Wagner, Eschyle a fait des trilogies, des tétralogies; comme lui, il a traité les mythologies et les vieilles légendes nationales; un fait, une idée lui suffisent pour ses pièces; il a dans ses chœurs, comme Wagner, de grands ensembles qui montent et s'élargissent.

inattendu, devait laisser une impression extraordinaire. Cette méthode de composition mériterait d'être mise en lumière, parce qu'elle est le fond du talent d'Eschyle. Ce qu'il possède encore et à un plus haut degré que Shakespeare, c'est le sens tragique, cette angoisse intérieure et sourde qui prépare la terreur, un ton de pressentiment et d'émotion qui incline scène par scène le dialogue et l'action vers un dénouement redoutable. C'est alors une accumulation dramatique, un insupportable malaise qui donnent aux faits, comme dans l'*Orestie*, une signification et une proportion terribles. Voilà des remarques sur lesquelles nous voudrions voir insister la critique universitaire.

L'étude de M. Croiset sur Sophocle est un travail d'une importance considérable pour celui qui veut connaître la monographie de ses ouvrages, ses innovations théâtrales, le caractère moral de ses pièces et de son lyrisme, de quelle façon il a introduit chez ses personnages le libre arbitre et l'humanité agissante. Mais le mérite littéraire de ces pièces est très sobrement examiné. Même après qu'on a loué sa langue exquise, sa délicatesse et sa hauteur d'âme, Sophocle

écrivain et artiste reste encore à dégager et un volume entier n'y serait pas de trop, car de tous les tragiques, il est le plus séduisant par l'ensemble de ses qualités parfaites. Quoiqu'il ait emprunté à Euripide le sujet de quelques-uns de ses chefs-d'œuvre, Racine rappelle bien plus Sophocle qu'Euripide. Racine a pris à Sophocle la vérité humaine de ses personnages, la suavité des âmes qu'il nous montre, la supériorité féminine de ses créations, la sérénité de son dialogue, où les mots sublimes viennent du cœur et où le sentiment seul inspire des répliques cornéliennes. Sophocle a atténué par la sensibilité et par l'idéal la terreur et l'angoisse d'Eschyle. Sophocle, c'est la modération dans la force ; ce sont les facultés dramatiques dans leur pondération réfléchie ; c'est le talent conscient de lui-même, l'action plus que la légende, du théâtre et non du lyrisme, la volonté humaine au lieu de la fatalité, l'attendrissement dans l'énergie, l'âme avant le drame, la psychologie plus que les faits. C'est de l'idéal et c'est de la vie, de la vie qui va jusqu'au réalisme comme dans les *Trachiniennes*, de l'idéal qui va jusqu'au divin comme dans *Antigone*, cette incomparable créa-

sensibilité physique, carnages shakespeariens ou supplications attendries. Sophocle avait introduit la vie de l'âme dans la tragédie. Euripide y apporte le tressaillement, la crise, les passions, la violence ; il compose pour la surprise, pour l'action et pour les larmes, avec une science de la scène et du dialogue qui est tout à fait remarquable. On aimerait à savoir les causes littéraires qui ont développé chez lui ce genre de perfec-

pas de raison d'être ? Pourquoi ne l'a-t-on pas inquiété ? Est-ce ainsi que Créon entend avoir « fait des recherches » ? Comment Jocaste a-t-elle laissé partir ce berger qui pouvait lui apprendre la façon dont son mari était mort ? Il est déjà inconcevable qu'Œdipe n'ait pas fait de recherches depuis douze ou quinze ans qu'il est marié avec Jocaste ; mais, peut-on admettre, du moment qu'il n'en fait pas, qu'il ignore les motifs qui ont empêché d'en faire ? La réponse à ces objections est insoluble ou plutôt il y en a une : sans ces *trucs*, il n'y a plus de pièces. Supprimez une de ces raisons, éclaircissez une seule de ces invraisemblances, et la pièce croule. C'est peut-être pour cela qu'elle ne fut pas couronnée aux concours tragiques du temps de Sophocle. Elle ne tient que par artifice. Il n'y a pas une scène, pas une page qui soit admissible. Et cependant l'effet est superbe, l'intérêt saisissant, le sujet s'impose, le trompe-l'œil est complet. On ne réfléchit à rien, on admire la force d'émotion, la concentration d'épouvante, cette montée pressante de faits et de preuves qui font de cette tragédie un ouvrage impérissable. L'exécution a tout sauvé et il a vraiment fallu du talent pour dissimuler une donnée si faible. C'est cette admirable pièce que Racine n'osa pas traduire, que Corneille a défigurée, quand il revint au théâtre en 1659 et que Voltaire a bourgeoisement adaptée à nos mœurs théâtrales.

tion, à connaître les raisons d'art, d'exemple et de filiation qui d'Eschyle à Euripide ont amené ce rapide progrès du théâtre grec. Les tragédies d'Euripide que Racine a imitées sont supérieures à Racine pour l'illusion directe et la pitié familière. En se modelant sur la tragédie grecque, la tragédie française est devenue une conversation de salon, une série distinguée de duos et de monologues. L'humanité y est ; il y manque la vie physique. On admire, mais dans Euripide on pleure. Chez nos classiques on attend longtemps que l'émotion arrive ; chez les Grecs, qui sont des réalistes, l'émotion et la vie arrivent au premier mot. La littérature grecque, qui fut d'ailleurs toute spontanée et nationale, est au fond depuis Homère le triomphe du réalisme, mitigé de psychologie et ennobli d'idéal. Un livre de critique uniquement littéraire est encore à écrire sur la littérature grecque. Pour l'érudition, les analyses et les appréciations générales, l'ouvrage de M. Croiset est le meilleur travail que l'on puisse consulter.

Le tome troisième de leur Histoire contient de belles pages sur l'origine du drame satirique, la comédie ancienne et les prédécesseurs d'Aris-

tophane, les représentations populaires, la langue d'Aristophane, la portée politique et sociale de son œuvre, les caractères généraux de ses comédies et la comédie nouvelle au IVe siècle. Tout cela est une excellente mise au courant des renseignements et des conjectures que peut nous fournir la critique d'exégèse et d'histoire, et l'on ne saurait trop louer une documentation si abondante, qui peut rivaliser avec le livre de M. Muller Strubing sur le même sujet. M. A. Couat, recteur de l'académie de Lille, a écrit également un livre attachant et consciencieux sous ce titre : *Aristophane et l'ancienne comédie attique*. M. Couat étudie à son tour les origines de la comédie grecque, les conditions des poètes comiques, la démocratie et le théâtre, la question sociale, la philosophie, la critique et la religion dans les pièces d'Aristophane. Après ce volume et les chapitres de M. Croiset, je crois que l'on aura à peu près tout dit sur ce qui constitue les alentours, le milieu, l'influence et l'histoire de l'œuvre d'Aristophane. Mais qu'est-ce qu'Aristophane ? En quoi consiste intrinsèquement son talent ? En quoi est-il auteur dramatique ? Où est sa force, son sens de la vie,

son observation ? Quelle est l'originalité de son lyrisme, la puissance comique de sa poésie? Quand la critique se décidera-t-elle à nous expliquer tout cela, en laissant de côté l'érudition et l'histoire, qui ne nous apprendront plus rien ? M. Couat l'a senti lorsqu'il a exprimé ce regret à la fin de son livre : « Après les laborieuses analyses des idées d'Aristophane qu'on vient de lire, j'en arrive à me demander si ce n'est pas peine perdue, s'il n'y a pas là un secret que nous ne devinerons jamais. Les comédies d'Aristophane sont *de la poésie*. Je ne voudrais pas les juger comme un *livre d'histoire*. » C'est très bien dit. La critique s'est trop habituée à ne voir dans les auteurs anciens et particulièrement dans Aristophane, qu'une source de renseignements et de documentations. Sans doute ses pièces contiennent les mœurs athéniennes comme aucun livre ne nous les a présentées, et l'esprit de son temps, et les coutumes, les idées, la politique, la morale de son pays. Mais, avant cela et au-dessus de cela, il y a dans Aristophane l'art, la littérature, la poésie, la comédie. Quand Flaubert l'appelait « l'immense, le divin, le sacro-saint Aristophane », ce n'est pas sa

valeur historique qui lui inspirait cette admiration. Où est donc le charme d'Aristophane et pourquoi son mérite échappe-t-il à tant de gens? Pourquoi passe-t-il pour difficile à lire et vous ravit-il quand on arrive à l'entendre? Pourquoi, si on peut l'ignorer, ne peut-on l'aimer à demi? Plus on le relit, plus sa saveur vous pénètre. La vérité, on l'a vu et on l'a dit lorsqu'on nous a joué à Paris quelques-unes de ses adaptations, c'est qu'Aristophane est un boulevardier essentiellement parisien, aussi moderne, aussi près de nous que nos meilleurs auteurs dramatiques contemporains. C'est le triomphe de la drôlerie et de l'ironie. Il a le ton de Molière autant que Plaute ; le *Bourgeois Gentilhomme* est en germe dans ses *Nuées*, et il a aussi à un degré de génie le ton de Sardou ridiculisant la démocratie dans *Rabagas*. L'agitation socialiste où nous vivons complète la ressemblance. Le génie d'Aristophane est fait de finesse, de traits, de gaîté, de charge. Il a parfois la tournure d'esprit d'un Labiche et il fourmille de mots comme on en dit au Vaudeville et au Gymnase. Son dialogue est une merveille de vivacité, de fraîcheur et de jeunesse, avec des délicatesses de style, des

nuances de pensée et un pétillement continu. Jamais MM. Pailleron et Dumas n'ont écrit quelque chose de plus étourdissant que son *Plutus*, un chef-d'œuvre d'observation de tous les temps, où la verve satirique éclate en reparties imprévues. Aristophane ridiculise les utopies humaines qui seront éternellement d'actualité, et c'est ce qui fait sa durée et sa force. Plaute et Molière observent les vices. Aristophane voit nos travers, se moque des mœurs, bafoue les aspirations disproportionnées et les dérèglements incorrigibles de notre nature. Son dialogue est, non pas de la phrase littéraire, mais de la conversation même, coupée et à brûle-pourpoint. Il a l'entraînement des ripostes, le sens de la blague telle que nous l'entendons aujourd'hui. Derrière sa brutale crudité, on savoure le subtil observateur qui va au fond de la charge. L'*Assemblée des femmes* et *Lysistrata* sont exquises de grâce et de saillie, de naturel délicat et de fantaisie vraie. La vie surtout, voilà ce qui sort de ce théâtre, la vie d'Athènes, et la nôtre derrière elle, et celle de tous les temps, de toutes les époques, parce qu'il a attaqué les errements, les aberrations, le désé-

quilibre de désir et d'idées qui sont le fond immuable de notre humanité ondoyante. L'évidence de ces qualités, l'attrait qu'il exerce ne vous arrivent que par une lecture assidue, et il est nécessaire de bien le pénétrer pour le bien comprendre. Le secret de son talent ne se trahit pas, par exemple, à première vue, comme celui de Plaute, dont Molière nous a fourni la clef. On pourrait développer ces idées par des citations et des exemples. C'est de vulgarisation et d'explication que nous avons besoin. Beaucoup de liseurs intelligents sont encore remplis de préjugés contre les auteurs anciens. Il faudrait arriver à propager la lecture d'Homère et d'Aristophane comme les ouvrages de Zola.

Le quatrième volume de M. Croiset n'a pas encore paru à l'heure où nous écrivons ces lignes et nous l'attendons impatiemment. Il reste à étudier des prosateurs de premier ordre, de grands historiens grecs, des poètes comme Théocrite et des orateurs comme Démosthène.

Théocrite serait digne d'une appréciation plus étendue et plus technique, parce que son influence a été profonde sur les lettres françaises. C'est de lui que sont sortis Ronsard et Chénier.

Théocrite a révélé le sens de la nature à Ronsard, et c'est en lisant Théocrite dans le texte que Chénier a sauvé notre poésie de l'anémie sénile où elle se mourait au XVIIIe siècle. Dans toute la littérature grecque et latine, personne depuis Homère n'a eu comme Théocrite le sens de la nature et de l'art. Il a exprimé le charme de la vie rustique avec des notations de détails et un relief de traits qui font illusion. C'est un évocateur de premier ordre, un grand peintre comme Millet, absent de son œuvre comme Homère, plus intense que Flaubert, un enchanteur de mots plus séduisant que Virgile, un créateur absolument original et personnel. En quoi diffère-t-il d'Hésiode et d'Homère ; quelle est sa marque, ses qualités de fond, ce qui le fait reconnaître aux premières lignes ? Autant de questions qu'on devrait se donner la peine d'examiner au même titre que les recherches historiques. Il est regrettable que ce soit précisément le côté que néglige la critique renseignée et enseignante. Ainsi, dans ses *Études sur la poésie grecque*, M. Jules Girard étudie, à propos de Théocrite, les sources de son inspiration, les éléments qui composaient l'idylle, les trans-

formations qu'elle a subies, le caractère national et local des poésies de Théocrite, tous les documents intéressants dont on pourrait faire une thèse. La lecture finie, on ne sait pas mieux pour cela ce que c'est que le talent de Théocrite et en quoi il se sépare des autres écrivains. Cette lacune a pourtant frappé M. Jules Girard dans un autre morceau de ce volume. Il a senti en étudiant Pindare combien ce mode de critique était insuffisant pour expliquer le plus grand poète lyrique grec. M. Jules Girard finit par le comparer à Victor Hugo et il cite des vers des *Feuilles d'Automne* et des *Orientales* qui lui rappellent le procédé pindarique. Méthode excellente, qu'on devrait appliquer partout et qui aiderait puissamment à saisir les rapports et la signification des œuvres [1].

[1] Si Pindare est d'une lecture difficile, c'est que son charme réside dans les mots, dans la forme, dans le style et, comme dit Boileau, dans « le nombre, l'arrangement et la magnificence des paroles ». (Réflex. V sur Longin.) Malherbe le traitait de galimatias. Voltaire s'en moquait. On le nie ou on l'exalte. « C'est un fleuve qui marche et qui bouillonne, » dit Horace. Le rythme, le désordre des pensées, les allusions contemporaines, le patriotisme local, la connaissance des mythes, le sens des religions païennes, autant de causes qui faisaient valoir sa poésie et qui s'affaiblissent dans une traduction.

Quant à Démosthène, il a eu des commentateurs et des juges, mais on peut dire qu'il n'a pas encore eu son critique. Le meilleur portrait que nous ayons de lui est celui qu'a écrit Fénelon. Au lieu d'exposer l'érudition générale que mérite un si vaste sujet, je voudrais que les efforts de la critique se portent cette fois encore sur ce qui constitue l'essence du talent de Démosthène, et qu'on tâche enfin de nous donner la sensation même de son génie, qui est très simple. Pour nous, Démosthène est dans ce mot profond de Pascal : « La vraie éloquence se moque de l'éloquence. » Jamais orateur ne fut moins éloquent, au sens de l'amplification rhétoricienne où l'entendait Cicéron. Démosthène se moque de parler; il ne s'applique qu'à prouver. A force de resserrement, il semble n'avoir pas de style, tant l'idée frappe et s'impose par sa seule énergie. On dirait de la géométrie littéraire. Le dédain de l'effet oratoire se trahit à chaque paragraphe. Aucun lieu-commun, aucun morceau voulu, aucune apparence de facture. N'y cherchez pas d'ornements : il n'y a que des raisons. Les démonstrations et les arguments se croisent, s'accélèrent, se préci-

pitent, font jaillir de superbes éclairs d'antithèses, et alors c'est de l'art, du grand art, celui qui vient du fond du sujet. Démosthène affecte d'être sec là où un autre eût brillé ; il se restreint partout où l'on pourrait s'étendre, et il se contente d'avoir raison sans paraître faire valoir ses raisons. On sent qu'il veut se borner à l'argumentation et qu'il méprise le secours de la forme, qui est pourtant chez lui si raffinée[1]. Mais lorsqu'il consent à s'en servir, il le fait en maître[2]. Il ne cherche pas l'effet, il l'atteint sans qu'on y songe. Il ne prétend pas séduire, il veut convaincre ; son charme, ce sont ses preuves ; la concision, voilà sa verve. Il persuade, non par son style, mais par sa conviction.

[1] Les grands orateurs anciens n'ont pas séparé l'éloquence d'avec le style et n'ont été bons orateurs que parce qu'ils étaient bons écrivains. Consulter là-dessus l'excellent ouvrage de M. Georges Perrot : *L'éloquence politique et judiciaire à Athènes.* Cicéron, comme Démosthène, travaillait et raturait sans cesse le texte de ses discours. Démosthène avait appris la concision en lisant Thucydide, qu'il avait recopié huit fois. Nous n'avons qu'un écrivain français qui rappelle Démosthène, c'est Rousseau. Comparer notamment l'exorde du *Discours sur la couronne* et le parallèle d'Eschine et de Démosthène avec les premières *Lettres de la montagne* et certaines pages de l'*Emile*. C'est tout à fait frappant, dans la traduction Auger.

[2] Voir, dans le *Discours sur la Couronne*, l'exorde et le parallèle entre sa vie et celle d'Eschine.

Il n'enchante pas, il entraîne. Il n'éblouit pas, il est irréfutable. Sa franchise est si agressive, qu'on jurerait qu'il renonce à plaire pour mieux persuader. Rien n'est plus extraordinaire que cette éloquence à rebours, si travaillée pourtant, avec ses belles périodes et sa majestueuse ordonnance. On nous a suffisamment commenté les discours de Démosthène au point de vue historique : une étude sur leur facture et leur métier serait plus profitable.

Telles sont les remarques et les réflexions que nous a suggérées la lecture de quelques récents ouvrages sur les Grecs, notamment l'excellente *Histoire* de M. Croiset. Nous avons cru servir la cause des lettres, en précisant, à cette occasion, l'état d'esprit de la critique à l'égard de la littérature grecque. Nous n'avons certes pas la prétention de vouloir déplacer l'appréciation de l'école scientifique. Nous voudrions seulement accentuer vers un but plus exclusivement littéraire les tendances de la critique, qui nous semble un peu trop s'isoler dans le document et la science. La critique de vulgarisation et de métier devient d'autant plus urgente à appliquer dans l'examen de la littérature grecque,

CONSIDÉRATIONS SUR LES FEMMES

Les femmes et l'observation littéraire. — Difficulté de les bien juger. — En quoi elles se ressemblent toutes. — De l'amour. — Qu'est-ce que l'amour vrai? — Ce qu'on prend pour de l'amour. — De la passion. — De la polygamie. — De la jeunesse et de la fidélité.

Comme à l'époque où Dumas fils publiait ses célèbres préfaces, d'un intérêt si psychologique, notre jeune génération d'écrivains paraît extrêmement se préoccuper, depuis quelques années, de la question féminine. M. Marcel Prévost s'en est presque fait une spécialité. On ne voit partout que des livres qui se proposent d'étudier l'âme et la sentimentalité de la femme : *Notre Compagne*, *Lettres de femmes*, *Celles qui aiment*, *Comment elles se donnent*, *Physiologie de l'amour*, *Gladys ou l'Amour moderne*, *Faut-il aimer?*

Confidences sur les femmes, etc... Nous citerions vingt titres de volumes qui accusent cette tendance d'observation particulière. La femme, ses intimes sentiments, le mystère de son cœur et de son être attireront toujours les romanciers. On ne peut écrire des romans de valeur que si l'on connaît aussi bien que possible (s'il est possible de le connaître bien) cet être énigmatique, très compliqué et pourtant si simple, éternel sujet de nos histoires d'imagination et but de tous nos rêves. La littérature, en général, apporte trop de fantaisie quand elle traite cette matière. Le paradoxe et l'esprit ont beau jeu et l'on s'en donne à cœur joie. On a tort. Il faudrait, au contraire, resserrer ses remarques et limiter ce qu'on veut dire à ce qu'on a pu observer soi-même, si l'on veut marcher sur un terrain solide et produire des œuvres vraiment humaines. Rien n'est plus faux que les prétendus contes moraux à saveur gauloise qui défrayent les chroniquettes des journaux demi-littéraires. C'est que rien n'est plus difficile que de parler avec compétence et vérité de ce sexe ondoyant et fuyant, dont l'histoire naturelle est encore à faire et dont les espèces sont si variées.

L'opinion que l'on a des femmes dépend de celles que l'on a connues. Si étendue que soit là-dessus notre expérience, elle est forcément restreinte, et il restera toujours plus de femmes à étudier que nous n'en pouvons fréquenter. Il est donc difficile d'établir dans quelle mesure on peut proposer des conclusions générales en se basant sur des données personnelles, et quelle certitude la connaissance de quelques femmes peut nous fournir sur les mœurs et le caractère de toutes. Il n'y a cependant pas d'autre moyen de raisonner et il faut ou renoncer à les juger ou les juger en avouant que nos observations sont limitées.

Il est vrai que pour nous guider sur ce sujet délicat, nous avons non seulement nos propres ressources, mais aussi celles d'autrui. Notre observation sera décisive sur les femmes qui sont à notre portée, mais celles qui dépendent de nos amis peuvent confirmer notre opinion ou nous servir de contrôle. A ce que nous savons viendra s'ajouter ce qu'on nous raconte. Nous serons aidés d'abord par ce que nous vivons, ensuite par ce que nous voyons vivre. Notre expérience s'étendra à ce qui est en nous

et aussi à ce qui est autour de nous ; et, en sachant regarder, nous verrons que, si le champ des recherches reste sans bornes, la somme des constatations peut s'accroître de jour en jour.

En outre, de chaque observation se dégagent des conséquences qui la dédoublent ; ces conséquences font découvrir des principes qui complètent ce qui nous manque et qui déterminent à leur tour des déductions certaines. L'expérience morale serait bornée, si on ne l'étendait hors de soi pour aller du certain à l'incertain. Le domaine de l'observation psychologique ainsi comprise est infini pour celui qui sait y pénétrer, et les moyens d'investigations inépuisables, parce qu'ils ne viennent pas seulement de la raison, mais parce que le cœur y joint ses divinations, et que les vérités qu'on peut atteindre par ce moyen sont faites de nuances qu'on peut toujours atténuer et interpréter.

Une chose remarquable, c'est qu'en matière féminine, quel que soit le pays où nous ayons vécu et la diversité des femmes que nous avons connues, nos conclusions sur elles sont à peu près semblables. Il faut donc qu'elles aient entre elles une grande ressemblance morale. On objec-

tera que ceux qui ont les mêmes goûts recherchent le même genre de personnes, et que ce n'est pas là contrôler, mais recommencer l'expérience. Il n'en est pas toujours ainsi. Des gens de valeur, comme Gœthe et Rousseau, ont passé leur vie avec des femmes inférieures. Quelle que soit leur condition, le fond de leur nature est identique et ne diffère que par la façon de se traduire, qui n'est pas la même dans le monde ou à l'office, dans les salons ou chez le peuple.

A part les différences de caractère, il y a, je le répète, de telles ressemblances entre les femmes qu'on finit par les classer par catégories. A l'expression des figures correspond si exactement tel ou tel type, qu'on connaît bien souvent le moral d'après le physique. Le visage des femmes les trahit ; on voit leur âme dans leurs yeux ; les yeux les plus dissimulés peuvent cacher ce qu'ils voudront : ils ne cacheront jamais qu'ils sont dissimulés. Les hommes réfléchis devinent plus facilement, dans un salon, à première vue, une nature de femme qu'une nature d'homme. Cela se comprend : les hommes se ressemblent trop; il faudrait remarquer des choses très ténues pour les différencier du premier coup. Les

femmes, au contraire, nous ressemblent si peu, que nous constatons tout de suite en quoi. Ajoutez qu'une sourde défiance sépare les hommes, alors que notre sympathie va vers la femme. Nous nous tournons le dos, tandis qu'elles viennent à nous. Il est naturel que, voulant être aimables avec nous, elles nous laissent plutôt lire dans leur âme. Un homme n'ayant aucune raison d'être aimable avec un autre homme, à moins de causes spéciales, demeure par cela même plus impénétrable. Nous n'avons pas de motif de nous observer; mais l'intérêt que nous avons d'observer les femmes est général à notre sexe. C'est une inclination naturelle, une sorte d'attitude, comme si une bonne fortune allait nous échoir. En cela, la fatuité de quelques-uns est sans bornes.

Beaucoup de femmes déplaisent, parce qu'au lieu de se montrer telles qu'elles sont, elles s'efforcent de paraître telles qu'elles voudraient être. De là leur minauderie, leur afféterie. Mais il est rare qu'elles parviennent à paraître ce qu'elles ne sont pas. Elles nous plairaient davantage, si elles restaient simplement ce qu'elles sont. Ce qui fausse nos jugements les uns sur les

autres, c'est qu'on a peur d'être ce qu'on est[1] ; et cependant c'est en étant *soi* et rien que *soi* qu'une personne a de la saveur. Montrez-vous donc tels que vous êtes et, quoi que vous soyez, vous vaudrez toujours mieux que ce que vous n'êtes pas.

Tous les hommes n'ont pas le sens de la femme. C'est une lucidité particulière. Il en est qui les jugent trop vite et qui se trompent ; qui perdent devant leur charme leur faculté d'analyse ; qui leur appliquent indistinctement les principes d'une expérience dissolue ; d'autres qui les croient menteuses, parce qu'ils ont été trompés ; d'autres qui en disent trop de mal pour n'en pas penser beaucoup de bien ; d'autres qui les dédaignent parce qu'ils les craignent. Enfin, il y en a qui les méprisent et qui sont recherchés d'elles.

Il faut infiniment de modestie et de tact pour se faire pardonner le rôle d'homme à bonnes fortunes et pour que la fatuité ne perce pas. Il n'y a pas de vanité plus insupportable que celle qui provient des succès de femmes, parce que ces succès sont souvent l'apanage des sots

[1] « Rarement un esprit ose être ce qu'il est. » (Boileau.)

et humilient la vraie supériorité morale, qui seule devrait mériter ces faveurs. Les hommes à bonnes fortunes sont généralement indiscrets jusque dans leur silence. Leur triomphe serait incomplet, s'ils ne laissaient entrevoir ce qu'ils affectent de cacher.

Être aimé de beaucoup de femmes ne signifie pas qu'on soit capable de beaucoup d'amour. C'est une preuve, au contraire, ou que vous avez manqué de constance ou qu'on en a manqué envers vous ; que vous oubliez ou qu'on vous a oublié. Plus vous aurez connu de femmes, plus il faudra que vous ayez eu le cœur sec pour n'avoir pas cédé à la tentation d'en aimer sérieusement au moins une. Être un homme à bonnes fortunes constitue une présomption d'infériorité morale qui devrait éloigner les femmes. Nous voyons cependant que, malgré la perspective d'être trahies à leur tour, elles sont attirées par cette notoriété flatteuse. Peut-être croient-elles poursuivre une conquête plus méritoire et s'imaginent-elles pouvoir fixer un volage, en lui offrant une tendresse qu'il n'a pas connue. Peut-être aussi y a-t-il du charme à vouloir seule celui qui pourrait appartenir à tant d'autres.

Les hommes les plus aimés des femmes ne sont pas toujours ceux qui ont le plus de qualités morales, ni même le plus de beauté physique. Ce sont ceux qui ont ce je ne sais quoi d'indéfinissable qu'on pourrait appeler le *charme*. Ce charme, que les hommes n'apprécient pas entre eux, ne va pas toujours avec la beauté, puisqu'on voit des femmes se passionner pour des hommes laids.

Il y a des hommes qui ont une âme exquise, un fond de tendresse profonde, une disposition sincère à être fidèle, qui cherchent toute leur vie à être aimés et à qui ce bonheur n'arrive pas, parce qu'ils n'ont pas eu le *charme*. C'est un malheur de ne pouvoir montrer l'âme qu'on a, lorsque tant de gens montrent l'âme qu'ils n'ont pas. Les fréquentations mondaines occasionnent à ce sujet d'étranges méprises.

Les Parisiennes manqueraient d'esprit, si elles s'imaginaient que la femme de province n'a pas d'esprit. L'esprit des femmes de province est tout en dedans ; c'est un esprit intérieur, sans éclat comme leur toilette et qui ne se révèle qu'à la longue. L'isolement de la nature, le repos des petites villes gardent leur âme intacte

et leur laissent leur délicatesse native. Les jeunes filles de province ne s'ennuient pas et ne sont pas ennuyeuses, bien qu'elles ne puissent parler courses, premières, académie ou livres nouveaux. La provinciale n'est pas brillante sous ce rapport, mais son être moral est pur comme un bijou sans monture. C'est quelque chose que l'esprit ; mais la timidité et le silence commencent à devenir des raretés. On est d'abord déçu lorsqu'on cause avec une jeune fille de province : mais, pour peu qu'on l'étudie, elle séduit par sa simplicité, on la sent naturelle sous son embarras, et l'on finit par aimer ces créatures qui parlent peu, à force d'avoir entendu les femmes qui parlent trop.

L'expérience de la femme apprend rarement à se sauver d'elle. Cette expérience diminue le prix, mais perpétue le goût de l'amour. Jeune, on ne songe qu'à aimer ; mûr, il semble que la félicité consiste à être aimé. Autrefois on aimait d'amour ; plus tard on aime l'amour. Que de vraies tendresses les hommes gaspillent, et comme ils regrettent parfois de ne s'être pas fixés !

Les gens à bonnes fortunes n'aiment que par

vanité ; s'ils aimaient par amour, ils cesseraient moins souvent d'aimer et ils aimeraient davantage. On se demande le profit qu'ils peuvent retirer de leur existence passionnelle. La sensibilité s'émousse aussi bien dans une succession d'amours que dans un amour unique. Je veux croire qu'une liaison s'épuise et qu'on cesse d'aimer ; mais toutes les liaisons aussi s'épuisent et l'on cesse d'aimer tout de même. Mieux vaudrait éterniser un amour que d'en perpétuellement changer. Ce serait plus noble. Toutes les femmes devraient être contenues dans la femme qu'on aime.

Les femmes ont l'intelligence plus subtile qu'étendue et plus délicate que profonde. Presque toutes sont étrangères aux idées générales et l'on ne discute avec elles que si l'on adopte leur point de vue. Elles sortent difficilement d'elles-mêmes, parce qu'elles subissent au lieu de juger, parce qu'elles mettent de l'émotion là où il faudrait de la raison et qu'elles comprennent par le sentiment ce qu'on doit sentir par l'intelligence. J'excepte quelques femmes remarquables, créatures essentiellement intellectuelles, qui ont le mérite d'avoir un cerveau

d'homme, tout en ayant gardé le cœur de leur sexe.

Les femmes cultivent la peinture, la musique, la sculpture, mais il est rare qu'il y ait parmi elles de grands compositeurs, de grands peintres, de grands sculpteurs. Les trois quarts des femmes n'aiment un livre que s'il est conforme à leur idéal et non pour le talent qu'il contient; c'est cependant en littérature qu'elles parviennent quelquefois à égaler les hommes. Toutes écrivent admirablement les lettres et je suis sûr qu'il y a bien des Sévigné inconnues. Beaucoup de gens possèdent des correspondances féminines qui sont des chefs-d'œuvre. Ce talent d'écrire naïvement ce qu'elles sentent les abandonne lorsqu'elles veulent raconter quelque chose d'imaginé. La collaboration des femmes serait précieuse pour un homme de lettres ; il est dommage qu'on ne les utilise pas plus souvent.

Les mœurs américaines tendent à envahir notre société française. Les jeunes filles sortent seules ; les femmes vont en vélo, fument, voyagent... C'est notre faute. Les hommes se sont séparés d'elles ; ils préfèrent le jeu, le fumoir, la politique. Elles n'ont plus qu'une ressource pour se

mêler à nous, c'est de nous ressembler, de prendre nos manières, d'imiter nos exercices.

Je ne sais pas si les femmes sont plus longtemps fidèles que les hommes ; mais, pendant qu'elles le sont, elles le sont mieux. Elles ont, d'ailleurs, moins de peine à l'être, par la raison que leur amour leur a plus coûté et qu'elles y tiennent davantage. On n'est vraiment fidèle que sans efforts. La fidélité qui s'applique ou qui délibère n'est déjà plus de la fidélité. Il y a des femmes extrêmement jalouses et qui ne sont cependant pas très fidèles : c'est que leur amour-propre est encore plus susceptible que le nôtre, à cause des atteintes plus fréquentes que l'homme peut lui porter par sa vie ouverte à toutes les occasions.

Quand on connaît les hommes, on se demande comment une femme peut se croire sûre d'être aimée. Leur façon de comprendre l'honnêteté en amour est si différente ! Il est dans la nature du sexe mâle de désirer toutes les femmes, et il n'est pas dans la nature de la femme de désirer tous les hommes. Lorsqu'une femme n'aime pas, tous les hommes lui sont indifférents, et bien plus indifférents lorsqu'elle en aime un. La pas-

sion d'un homme a beau être sincère, les autres femmes ne lui deviennent pas pour cela indifférentes. S'il ne les recherche plus pour les aimer, il les aime encore assez pour vouloir leur plaire.

D'une femme qui menace de vous tuer si on la trahit, il faut tout craindre, même d'être trahi.

L'amour, tôt ou tard, s'épuise ; sa grandeur est de croire qu'il durera. Il ne persiste que par le mariage, qui le transforme en affection d'habitude et de confiance. Il ne peut durer qu'en cessant d'être lui et il faut qu'il meure pour pouvoir vivre. Pour donner de la persistance aux passions, il faut y mettre de la raison, de la lucidité, de la tempérance, c'est-à-dire y appliquer la philosophie du cœur. Eterniser l'amour sera toujours le rêve des belles âmes. L'homme ne veut pas mourir, et cependant tous ses sentiments meurent. Pourquoi se survivrait-il, quand rien de ce qui est de lui ne lui survit ?

Il y a une sorte d'amour qui est nécessaire pour aimer et une autre sorte d'amour qui suffit pour se marier. Bien des femmes s'imaginent à tort que c'est le même. Le mariage permet de prendre pour de l'amour ce qui n'en est pas.

Beaucoup de gens sont heureux, époux, qui n'auraient pu vivre ensemble, amants ; il est plus facile de se marier que de s'aimer.

Toutes les femmes ne sont pas nées pour éprouver l'amour vrai. Il y a de fausses amoureuses, comme il y a de fausses dévotes. L'amour, pour être complet, exige des natures complètes. On aurait tort de croire que tous les instruments peuvent rendre le même son et que toutes les femmes sont capables du même amour. Quelques-unes en font l'essai et restent en dessous, parce que leur taille n'est pas proportionnée à ce rôle ; d'autres, au contraire, en meurent consumées, pour avoir eu un cœur plus infini que leur sentiment, comme la religieuse portugaise et Mlle de l'Espinasse.

Les grandes passions sont rares, comme tout ce qui est grand. L'amour a beau être à la portée de chacun, tout le monde n'y atteint pas, et tel croit l'avoir éprouvé qui n'en a senti que l'approche et qui prend le parfum pour la fleur. Il y a des passions vives qui n'indiquent pas pour cela une sensibilité profonde : attisées par les obstacles, si ces aliments leur manque, les voilà mourantes. Pour juger la valeur d'une tendresse,

il faut qu'elle vive de sa vie propre et qu'elle soit réduite à ses seules forces.

S'aimer est peut-être une duperie. Deux personnes qui s'aiment s'imaginent réciproquement avoir des qualités exceptionnelles, c'est-à-dire que l'une croit toujours que c'est l'autre qui lui est supérieure. On aime une femme, parce qu'on ne lui prête une grandeur qu'on n'a pas soi-même, et souvent elle ne vous aime que parce qu'elle a la même opinion de vous.

Les amours des autres nous font sourire. Nous leur trouvons des imperfections dont nous croyons le nôtre exempt. Il entre dans l'amour une telle part de vanité, que nous tenons presque toujours pour supérieure une femme capable de nous avoir remarqué; même quand notre sincérité est éteinte, son amour nous reste précieux comme un hommage qu'il est pénible de perdre.

Beaucoup de femmes sont nées calmes et de tempérament honnête. Leur vertu leur coûte aussi peu que leur santé. Il en est chez qui l'amour est sans attrait physique et qui aiment un mari ou un amant comme on aime un frère. C'est qu'il y a des amours qui sont de la raison;

d'autres qui sont de la passion ; d'autres qui sont un attachement d'âme. Il faut ces trois choses pour faire un véritable amour, et c'est pour cela qu'il est rare.

Certaines femmes prennent un mari par dépit de n'avoir pu en épouser un autre. Ces amours ont des avidités de revanche qui peuvent donner le change sur leur nature et tromper les plus perspicaces. Les mêmes sentiments ont les motifs les plus opposés. Le plaisir d'être préférée inspire souvent aux femmes l'envie d'aimer.

Il y a des femmes qui sont méchantes et qui cependant ont aimé ; celles qui ont le moins de cœur en gardent toujours un peu pour l'amour. La femme qui résiste le plus longtemps n'est pas toujours la plus fidèle. D'autres aiment brusquement, se réveillent de même et guérissent sans savoir pourquoi.

Le monde méprise l'amour, la maîtresse, la faute ; il déshonore ceux qui bravent son estime ; mais le monde est composé de personnes qui sont disposées à ne mépriser pour leur compte ni l'amour ni la faute. Quelle valeur peut donc avoir un mépris collectif, qui n'existe plus dans chaque individu, lorsque l'occasion se présente

de réaliser ce qu'il blâme? C'est que ce mépris n'est peut-être que de l'envie.

Il est rare que nous méprisions la femme qui nous aime, si méprisable qu'elle soit. L'amour a ses raisons de juger. Il paraît aveugle aux autres ; mais il est clairvoyant pour ce qui le concerne. Nous n'entendons pas sa langue, mais il s'entend très bien.

Il est difficile d'aimer quelqu'un comme il veut l'être et encore plus difficile de ne l'aimer que pour lui. L'amour est une science double : il faut la savoir pour soi et pour les autres. C'est ce qui fait que peu d'hommes aiment profondément une femme par le cœur. Le désir est presque toujours leur premier mobile. C'est le contraire chez la femme.

Il y a des femmes qui sont plus épouses qu'amantes, plus mères qu'épouses et pour qui l'amour et le mariage se réduisent à la maternité.

Pour le peuple qui travaille, l'amour est le seul idéal de la vie. Ne reprochons pas aux bohémiens d'avoir trop d'enfants : c'est leur unique plaisir.

Pour juger l'amour qu'elle éprouve, une femme n'a qu'à se demander quel attrait phy-

sique elle ressent. Comme il n'y a pas d'amour complet sans que l'attrait physique égale l'inclination de cœur, elle aura par là la mesure de ses sentiments.

Ce que les Pères de l'Église appellent la concupiscence est une loi de nature dont il faut supporter les dérèglements, puisque c'est sur elle que repose la reproduction de l'espèce, c'est-à-dire l'avenir de la société. Sans cette loi, il n'y aurait plus de mariage, et c'est parce que l'homme convoite toutes les femmes qu'il en choisit une. La raison doit régler vos passions ; mais il n'est pas surprenant qu'il y ait des passions déraisonnables, puisque ce sont des passions. Les meilleures choses se pervertissent précisément par l'abus de la Raison, qui devrait empêcher d'en mésuser.

Personne n'a encore expliqué pourquoi l'Orient est polygame et pourquoi l'Occident ne l'est pas. Les Orientaux ont changé de religion sans changer de mœurs. A l'époque pastorale, les patriarches de la Bible avaient plusieurs femmes, comme plus tard Salomon et comme aujourd'hui le Sultan. Au fond, il y a moins de différence qu'on ne croît entre leur morale et la nôtre.

Les Orientaux aiment légitimement autant de femmes qu'ils veulent; les Occidentaux en possèdent illégitimement autant qu'ils peuvent. Les premiers trouvent dans l'amour légal la variété que nous cherchons dans l'amour illicite. Ils font du moins un sort aux femmes qu'ils aiment, tandis que nous nous désintéressons des femmes que nous avons aimées. Enfermer sa femme de peur que d'autres yeux ne la voient n'est pas une coutume plus immorale que de la laisser vivre à sa guise au théâtre, dans la rue ou au bal. Que d'angoisses ils s'épargnent ! En emprisonnant leurs femmes dans un sérail, ils suppriment deux choses qui tourmentent l'homme d'Occident : la jalousie et la concupiscence. Ils n'ont plus occasion d'être jaloux, puisque personne ne voit leur femme, et ils suppriment la concupiscence, par cela seul qu'ils en ont étendu la satisfaction. Ils ne sont plus affamés, parce qu'ils mangent à leur faim, et ils n'ont plus de gloutonnerie, parce qu'ils sont repus. Ce système les condamne à ignorer le charme et la délicatesse qu'on trouve dans la fréquentation de la femme; en revanche, ils ignorent les inquiétudes de notre vie passionnelle.

Mais il reste toujours à expliquer pourquoi il

y a des races polygames à partir d'un certain degré de latitude et en quoi la chaleur du soleil peut produire une telle différence de morale.

S'il est vrai qu'il existe, comme nous l'avons dit, deux sortes d'amour, celui où domine la raison et celui où domine l'attrait, le premier mérite plus le nom d'affection et le second mérite mieux le nom d'amour. La femme n'aime vraiment par attrait que son égal par l'âge. C'est la loi naturelle que les jeunes filles aiment les jeunes gens et que la jeunesse cherche la jeunesse. Le mariage, cependant, n'a pas toujours besoin d'un amour jeune ou profond. Il y a un certain amour tranquille et sensé, où il entre plus d'affection réfléchie que d'attrait physique. C'est un sentiment qui naît pour le mariage, le détermine et ne s'en sépare pas, tandis que l'autre amour, fait d'attraction et de charme, peut y prétendre, y conduit même, mais c'est avant tout de l'amour pour de l'amour, un sentiment instinctif, une séduction réciproque. Ce sentiment, je crois que les jeunes filles ne l'éprouvent que pour ceux qui sont jeunes comme elles. On trouve des exceptions partout. Il faut s'en tenir à la généralité.

Les jeunes filles adolescentes sont heureuses quelquefois d'être remarquées par des jeunes gens plus âgés qu'elles, non par amour, mais par amour-propre, pour s'assurer du prix qu'elles valent.

La jeunesse est la plus belle chose qui existe. Si l'on pouvait revivre, on ne demanderait ni l'or ni le luxe ; on redemanderait la jeunesse.

Une femme supérieure a dans l'intelligence assez de ressources pour se consoler d'avoir perdu sa jeunesse, et dans le cœur assez de qualités pour faire oublier aux autres qu'elle l'a perdue. Elle séduit par d'autres moyens, et la séduction qu'elle exerce doit lui être plus douce, puisqu'elle vient de quelque chose d'elle qui ne passe pas.

Jeune, on désire ; vieux, on regrette. C'est le même charme. Autrefois la vie était belle par ce qu'elle promettait ; maintenant elle paraît belle par ce qu'elle vous lègue. Rien n'était plus enivrant que l'illusion du désir ; rien n'est plus doux que la mélancolie du regret. Le souvenir de nos déceptions prend aujourd'hui la même magie qu'autrefois l'attente du bonheur ; et en ce sens la vie ne nous trompe pas, puisque, de quelque

façon qu'on la passe, la jeunesse demeure pour chacun l'époque de l'enchantement et de l'idéal. Si on avait à la revivre, on ne la revivrait pas autrement. L'expérience nous la fait regretter comme si l'on devait en mieux user ; mais le prix de la jeunesse, c'est précisément d'être le contraire de l'expérience.

La jeunesse des femmes s'écoule dans l'attente du mariage, qui n'est pour beaucoup qu'une carte de circulation. La jeunesse est ce qu'on estime le plus, parce que les inconvénients de l'avoir perdue nous frappent de plus en plus à mesure que l'on vit. La femme ne sait pas se servir de sa jeunesse et du pouvoir qu'elle lui donne ; elle n'aperçoit ses avantages que lorsqu'elle est obligée d'y renoncer.

Les femmes sont un sujet de réflexions extrêmement fertile. On écrirait des volumes sur elles, et je suis étonné que ce thème ne tente pas plus souvent nos modernes moralistes. Il y aurait de curieuses remarques à faire sur leur sensibilité, leurs inclinations pratiques ou romanesques, l'esprit de coquetterie, l'amitié, la distinction, la mondanité. C'est un chapitre qu'on dédaigne sous prétexte qu'il est futile. Il n'y a

point de sujet futile pour qui veut être sérieux, et le grave Pascal n'a pas cru déchoir, lorsqu'il a composé son célèbre *Discours sur les passions de l'amour*, qui est une des plus belles choses qu'il ait écrites.

1894-1896

FIN

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY